



उत्तमा परीक्षोपयोगी

# साहित्यरत्न प्रश्न-पत्र उत्तर सहित

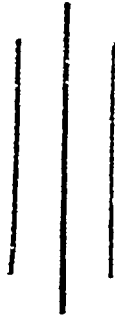
प्रथम पत्र

सं० २००२ से २००६ तक



लेखक

श्री सुगण चन्द शास्त्री, साहित्यरत्न



प्रकाशक

रीगल बुक डिपो

नई सड़क, दिल्ली ।

प्रथम संस्करण

सं० २००७

मूल्य २।।)

प्रकाशक—

श्री रामचन्द्र गुप्त,  
व्यवस्थापक  
रीगल बुक डिपो,  
नई सडक, दिल्ली ।

---

## सूचना

साहित्यरत्न के अन्य सात प्रश्न-पत्र भी उत्तर सहित  
विभिन्न २ विद्वानों द्वारा प्रणीत तैयार हो गए हैं ।  
आवश्यकता अनुसार आर्डर दें ।

---

मुद्रक—

ईश्वर चन्द, वी० ए०,  
स्वतन्त्र भारत प्रेस,  
४२३, कूचा बुलाका बेगम,  
ऐस्प्लेनेड रोड, दिल्ली ।

## उत्तमा परीक्षा ( सं० २००२ )

### प्रथम पत्र ( हिन्दी साहित्य )

प्र० १. निम्न लिखित अवतरणों में से केवल चार की व्याख्या सन्दर्भ सहित लिखिये और उनमें आये अलंकारों का भी निर्देश कीजिये ।

नोट—सूर, कबीर प्रियापति, नन्ददास और केजव के पद्य-संग्रह इस वर्ष बदल कर नवीन नियत हुए हैं । अतः उनके पद्यों के अर्थ छोड़ दिये गये हैं ।

उत्तर—(ख) दसन चौक.....दरफि ।

यह पद्य पद्मावत के नख-सिख खण्डका है । तोता राजा के आग्रह पर पद्मावती के नख-सिख का वर्णन करता है । इस पद्य में पद्मावती की दन्त-पंक्ति का वर्णन हुआ है ।

दांतों का चौक ( पहिले ऊपर नीचे के दो दो दांतों को चौक कहा गया है ) ऐसा है, मानो हीरे (श्वेत रत्न) जड़े हों और उनके बीच-बीच में गहरा श्याम वर्ण है, जैसे भाद्रपद मास की (काली) रात में यिजली दिखाई पड़ती है, ऐसे ही वह सुन्दर दांतों की पंक्ति चमक उठती है । वह चमक हीरे को भी निम्न कर देती है, वल्कि हीरे को जाति तो उसकी (दन्तद्युति की) परछाहीं-सी है । जिस दिन यह दन्तद्युति बनाई गई थी, ( उस दिन ) उस ज्योति (चमक) से अनेक ज्योतियां ( उत्पन्न ) हो गईं (उस ज्योति से अनेक पदार्थ चमकने लगे) । सूर्य, चन्द्र, नक्षत्र ( तारे ) और अन्य रत्न माणिक मोती आदि पदार्थ उसी की ज्योति (कान्ति) से चमकने हैं । (यहां जायसी के आध्यात्मिक प्रियतम का संकेत मिलना है, जिसके तेज से रवि शशि प्रकाश करते हैं) । जहां-जहां भी खूप हंसकर हंसी शोभित हुई, वहीं-वहीं, छिटक कर (विखरकर) ज्योति विकसित हो गई । विद्युत्

की चमक भी उसकी समानता को नहीं पहुँचती, फिर उस ज्योति जैसी दूसरी ज्योति और कौन हो सकती है ? (जायसी के प्रिय की ज्योति सय मे अतीत है । पद्मावती के नख-शिख-वर्णन से आध्यात्मिक प्रिय के रूप का संकेत दिया गया है । )

हँसते में दांत ऐसे चमक उठते हैं, मानो ( मूल्यवान् ) पत्थर ( हीरे आदि रत्न ) झलक उठे हों । अनार जो इनकी समता नहीं कर सका, इसी-लिए उसका हृदय दड़क कर फट गया ( अनार खूब पकने पर ऊपर से स्वयमेव फूट या फट जाता है ) ।

नोट—प्रश्न पत्र में 'नदरकि' पाठ अशुद्ध है, 'दरकि' चाहिए ।

उपयुक्त पद्य में जायसी के आध्यात्मिक संकेतों के अतिरिक्त अनेक सादृश्यमूलक अलंकारों की बहार है । प्रथम पंक्ति या अर्द्धाली में उत्प्रेक्षा है, मानो हीरे जड़े हों ।

दूसरी पंक्ति में उपमा है, दन्तद्युति यिजली जैसी चमकती है । तीसरी में व्यतिरेक है, दांतों के सामने हीरा कुछ नहीं । पांचवीं चौथी में अतिशयोक्ति है असम्बन्ध में सम्बन्ध कल्पना की है । सातवीं में उपमान का ही निषेध किया गया है । दोहे में हेतुत्प्रेक्षा है । अहेतु को हेतु मानकर संभावना की गई है ।

(घ) जो पै रहनि.....असोने ॥

विनय-पत्रिका का पद्य है । तुलसी राम से विमुख जीवन को न्यर्थ बताते हैं ।

यदि राम से रति नहीं है, तो मनुष्य गधे, कुत्ते और सूअर के समाज ही जगत् में बृथा जीवा हैं (विषयासक्त होकर) । कामैषणा, क्रोध, अहंकार लोभ, नीद, भय, भूख और प्यास का सभी (पशु पक्षी मनुष्य) अनुभव करते हैं । मनुष्य शरीर की जो देवता और साधु पुरुष सराहना करते हैं, सो वह (केवल) सीतावर श्रीराम के स्नेह से ही । ( राम-भक्त होकर ही मनुष्य जीवन देवता आदि की प्रशंसा का पात्र बनता है । ) पुत्र शूर हो, धनुर हो, सुलक्षणों वाला भी हो, और जिसके गुण-गौरव का भी चाहे

सम्मान किया जाता हो, किन्तु यदि वह राम-भक्ति से रहित है तो इन्द्रायण (एक कटु फल) के फल के समान है, जो अपनी कटुता नहीं छोड़ता। यश, वंग, बड़े कार्य, बड़ा ऐश्वर्य, अच्छा स्वभाव और सुन्दर रूप, तुलसी कहते हैं, ये सब प्रभु (राम) के भजन के बिना ऐसे हैं, जैसे बिना नमक के सालन का साग (बड़िया भी सब्जी बिना नमक के अच्छी नहीं लगती, एवं कीर्ति आदि भी राम भजन के बिना किसी काम की नहीं)।

प्रस्तुत पद्य में महाकवि तुलसी ने उपमा का—लुप्तोपमा पूर्णोपमा मालोपमा का—अत्यन्त स्वाभाविक प्रयोग किया है, जिससे भाव अधिक विशद और प्रभावक हो जाता है।

(द) (च) (छ) पद्य परीक्षा में नहीं हैं।

(ज) मीरां लागी.....न होई ॥

प्रस्तुत पद्य मीरा की पढावली का है। मीरा ने अपनी अनन्य रति का वर्णन किया है।

मीरा को तो हरि का रंग (हरा रंग और कृष्ण का प्रेम) चढ़ गया है, (इसलिये अब) और रंगों के लिये अटक (बाधा) पड़ गई है (हरे या नीले रंग पर दूसरा रङ्ग नहीं चढ़ता)। हमारी तो चूड़ियाँ (सुहाग का चिन्ह) इस समय तिलक और माला (भक्ति के चिन्ह) हैं और शृङ्गार शील (सच्चरित्रता) एवं व्रत (नियमाचरण) हैं [संसार छोड़ कर भक्ति-मार्ग में आ गई है]। और कोई भी शृङ्गार हमें अच्छा नहीं लगता, हमारे तो गुरु का ज्ञान यही है। कोई निन्दा करे, चाहे कोई स्तुति करे, मैं तो गोविन्द के गुण गाऊँगी। जिस मार्ग से हमारे स्वामी जायेंगे, उसी मार्ग से मैं जाऊँगी। चोरी नहीं करूँगी, किसी जीव को नहीं सताऊँगी, कोई हमारा क्या करेगा? हाथी से (राज्य कुल) से उतर कर गधे पर नहीं चढ़ूँगी, यह बात तो कभी नहीं हो सकती (इतने उच्च पद से उतर कर कोई नीच कार्य नहीं होगा, कोई ऊँचा धर्म कृत्य ही होगा)।

पद्य में, काव्य लिङ्ग, रूपक, लोकोक्ति अलङ्कार हैं, जो स्वतः भाव-प्रकाशन के लिये स्वाभाविक रूप में आये हैं, हठाकृष्ट नहीं।



भक्ति का अधिकारी समझते थे। सदाचरण के साथ ये योग मार्ग के सिद्धांतों को भी मानते थे और उनके द्वारा शरीर-चित्त-शोधन को भगवद्भाष्य में सहायक मानते थे। अतएव निर्गुणी भक्तों की वाणी में योग के अंगों का भी वर्णन मिल जाता है।

किंतु कौरे ज्ञानवाद को ले लेने से तो भक्ति मार्ग नहीं बन जाता। उसके लिए मन की रागात्मिका वृत्ति की आवश्यकता है। भक्ति का लक्ष्य है, देवता आदि विषयक रति को भक्ति कहते हैं। अर्थात् स्त्री पुरुष विषयक प्रेम में केवल माधुर्य भाव रहता है और देवता विषयक प्रेम में श्रद्धा और घामिकता मिलजाती है, इससे माधुर्य के साथ पूज्य भावना भी उसमें रहती है। अतः ये ज्ञानमार्गीय संत ज्ञान के साथ-साथ प्रेम का भी आश्रय लेते थे। ये ज्ञान द्वारा ब्रह्म सृष्टि की एकता को मानते हुए भी प्रेम के द्वारा उस अनन्त प्रेममय सत्ता के पास पहुंचना चाहते थे। अर्थात् इनके मत में ज्ञान और प्रेम दोनों से परमात्मा का लाभ हो सकता है। किंतु प्रेम जैसी स्थूल वृत्ति अनन्त निराकार ब्रह्म में कैसे स्थिर हो सकती है? उसके लिये तो कोई ऐसा आधार चाहिए जो साकार हो, सीमित हो। अतः इन्हें भी निराकार का प्रेमोपासना के लिए कोई न कोई रूप कल्पित करना ही पड़ता था। किसी ने उसे प्रिय के रूप में और किसी ने प्रिया के रूप में देखा। इसी प्रकार पुत्र-पिता, बन्धु, गुरु आदि के सम्बन्धों से भी देखा। अभिप्राय यह है कि कोई निश्चित रूप स्थिर किये बिना उसकी उपासना असम्भव थी। इस दृष्टि से सगुण भक्तों से इतना मात्र अन्तर है कि सगुण भक्त परमात्मा के अवतारी रूपों में उतनी ही आस्था रखता है, जितनी कि उसके निराकार रूप में, किंतु निर्गुण भक्त ईश्वर के एक ही निराकार रूप में विश्वास रखते हुए उसके अन्य अवतारों में विश्वास नहीं रखते और मूर्ति पूजा का खण्डन करते हैं। परन्तु आकार-कल्पना—चाहे वह किसी भी रूप में हो—उन्हें भी अपने एक ईश्वर की करनी पड़ती है। क्योंकि अन्यथा भक्ति के लिए कोई मार्ग नहीं।

निश्चय ही ये उपयुक्त प्रेमवाद और एकेश्वरवाद मुसलमानी सूफी धर्म के प्रभाव से आये हैं। मुसलमान आक्रान्ताओं से पहिले ही, सिन्ध में



अनेक मुसलमान सूफी फकीर आ गये थे और वे यहांके धार्मिकों से स्व मिल रहे थे। उन्होंने जब भारतीय अद्वैतवाद का और योग का अध्ययन किया तो उन्हें अपने सिद्धान्तों से इनकी बहुत उच्चता मिली। फलस्वरूप उस समय एक ऐसी उपासना-पद्धति का जन्म हुआ जो हिन्दु मुसलमान दोनों के लिए प्राण थी, जिसका आधार अद्वैतवाद या एकेश्वरवाद और पैगंबरों का वाद था, जिसमें बिना किसी भेद-भाव के सबको प्रेम-भाव से ईश्वरोपासना का अधिकार था। यद्यपि यह प्रेमोपासना भारत में भी अनन्तकाल से प्रचलित थी, जिसको भक्ति मार्ग कहा जाता था, तो भी उस भारतीय भक्ति और इस सूफी प्रेमवाद में अन्तर था। पहिली भावना में श्रद्धा और माधुर्य दोनों हैं और दूसरी पद्धति में केवल माधुर्य की मादकता है। इस नवीन समान पद्धति में जिस प्रेम तत्व का ग्रहण हुआ, वह सूफियों का ही प्रेम तत्व था। इसी को हिन्दी के निर्गुण पन्थियों ने स्वीकार करके इसका आगे विकास किया। कबीर से भी पहिले नामदेव, ज्ञानदेव आदि निर्गुण भक्त हो चुके थे। कबीर ने उसी को और परिष्कृत रूप दे निर्गुण पंथ को अधिक जोर से चलाया। उनके पश्चात् तो इस पंथ के आगे अनेक विकास हुए और यह सर्वत्र फैला।

इनका दृष्टिकोण भी नवीन परिस्थिति के अनुकूल ही था। हिन्दु मुसलमान, ऊँच नीच के भेद-भाव को मिटाना, इसके उत्पन्न करने वाले धर्म और समाज के स्थूल आचार धर्मों को मिटाना, विषय वासना, हिंसा, कठोरता आदि का नाश करना, स्थूल आदम्बरों से परे रह कर सदाचारमय जीवन बिताना, सत्य, दया आदि मानव धर्म के सिद्धान्तों का प्रचार करना आदि इनके लक्ष्य थे। अपने विरोधियों का या अनभिमत सिद्धान्तों का कटु खण्डन करना, जगत् और उसके व्यवहार की निन्दा करके अन्तः साधना और अन्तः शोधन पर ही बल देना, त्याग तपस्या और योग के साधनों का आश्रय लेना आदि इनके प्रतिपाद्य विषय थे। सर्वत्र स्त्री पुरुष, ऊँच-नीच, धर्मी विधर्मी सबको एक भाव से देखने का इनका उपदेश था। शब्द, नाम, गुरु, ब्रह्म, जीव, माया, जगत् आदि इनके विशेष प्रतिपाद्य विषय थे।

इसके विपरीत, सगुण भक्त ब्रम्ह के निर्गुण रूप में भी विश्वास रखते हुए, उपासना या भक्ति के क्षेत्र में उसके केवल साकार सगुण रूप का ही आधार लेकर चले। भगवान् के निराकार रूप को वे केवल ज्ञानियों की वस्तु ही मानते थे। क्योंकि निराकार ब्रम्ह रूप स्थूल मन की स्थूल प्रेम भावना का आश्रय नहीं बन सकता। ज्ञान के द्वारा उस रूप के दर्शन कोई विशेष ज्ञानी ही कर सकता है। सर्वसाधारण नहीं। अतः सगुण भक्तों ने भगवान् के भागवत-वर्णित साकार अवतार रूपों को लेकर ही सर्वसाधारण के लिए भक्ति धर्म का उत्पादन किया। वे लोग अवतारवाद में विश्वास करने वाले, भगवान् के निराकार रूप को तिरोहित और अवतार रूप को प्रत्यक्ष मानते हैं। प्रत्यक्ष को छोड़कर तिरोहित के पीछे क्यों भागा जाय ?

वे लोग मानते हैं प्रकृति (माया, जो रूप-गुण सम्पन्न और अतएव द्रष्टव्य है) और पुरुष (ब्रम्ह जो निराकार है और अतएव अद्रष्टव्य है) दोनों ही अनादि हैं, अन्त में भी दोनों की सत्ता रहती है। भगवान् के यदि दर्शन होते हैं, तो माया सम्बलित रूप में ही, क्योंकि रूप और गुण माया के धर्म हैं जो इन्द्रिय-गोचर होते हैं। ब्रम्ह तो अलक्ष्य चैतन्य रूप है, जिसकी केवल अनुभूति ही हो सकती है। उसका प्रत्यक्ष दर्शन माया का आश्रय लेकर ही सम्भव है। अवतार भगवान् के ऐसे ही मायाश्रित प्रत्यक्ष रूप हैं। अतः उनकी उपासना ही वस्तुतः भगवान् की उपासना है, जो कि सर्व सुलभ है। इनकी भक्ति में रति के साथ श्रद्धा भी पूर्ण रहती है। माधुर्य और मस्ती के साथ इष्टदेव के प्रति पूज्य भावना कहीं नहीं छूटती। अतएव निर्गुण-पंथियों के प्रेम के समान इनके प्रेम में कोरी मादकता ही नहीं रहती, प्रत्युत उसमें श्रद्धा भी रहती है, जिससे भक्ति और प्रेम की मर्यादा बनती है। इन्होंने, पिता पुत्र, स्वामी सेवक आदि की पूज्य भावनाओं से अपने इष्ट देव की उपासना की है। इनके मत में भक्ति की मर्यादा का पालन करता हुआ, जीव आत्म समर्पण द्वारा अपनी जीव दशा खोकर भगवद्भाव कर सकता है। जीव को चाहे वही अपना प्रत्येक कृत्य भगवान् के लिए

करे, अपने लिए कुछ न करे और इस प्रकार के निरन्तर आत्मसमर्पण द्वारा पूर्णतया भगवदपिंत हो जाय । उसकी मुक्ति हो जायगी ।

दृष्टि-कोण इनका भी अनेक अंशों में निगुण भक्तों का सा ही था । ये लोग भी, सत्य, अहिंसा, सदाचरण, परोपकार, दया, पवित्रता आदि साधु स्वभावों पर बल देते थे और इनसे रहित जीवन को भगवद् भक्ति के अनुपयुक्त समझते थे । स्वामी रामानन्द के पश्चात् सगुण भक्तों में भी जाति धर्म, ऊँच नीच, पुरुष स्त्री आदि का भेद भाव नष्ट हो गया था और वे लोग निर्विशेष सब की दीक्षा देते थे । किन्तु साथ ही ये अमर्यादा या उच्छृङ्खलता के विरोधी भी थे । ज्ञानमार्गीय भक्त धर्म समाज आदि की मर्यादा को व्यर्थ बता कर केवल अन्तः साधना पर बल देते थे, किन्तु सगुण भक्त साथ में जगत् की और धर्म की मर्यादा की भी रक्षा चाहते थे । वे भक्ति की मर्यादा और जगत् की मर्यादा दोनों का निर्वाह चाहते थे । वर्णाश्रम धर्म की व्यवस्था को आवश्यक मानते थे । अथ से पहिले पहिले, शङ्कर के ज्ञानवाद, बौद्धों के सिद्धिवाद एव नाथों के योगवाद और पश्चात् मुसलमानी अत्याचारों से धर्म समाज और जाति की मर्यादा का प्रायः लोप हो चुका था । सगुण भक्तों ने उसकी भी स्थापना करनी चाही । कबीर आदि सन्तों ने कर्म की इस विकृत दशा को सुकृत करने की अपेक्षा कर्म मात्र का खण्डन किया था । आठम्वर बता कर उनसे विमुक्त रहने का उपदेश दिया था, किन्तु इन सगुण भक्तों ने ऐसा नहीं किया । इन्होंने कुकर्म का खण्डन कर के सुकर्म का मण्डन किया । संसार धर्म समाज आदि की मर्यादाओं को नष्ट करने की अपेक्षा उन्हें सुव्यवस्थित और परिष्कृत करने की ओर ही इनका विशेष प्रयत्न था । और आठम्वर से इनका भी द्वेष था । पाप-पुण्य, नर्क-स्वर्ग, और अन्य ऐसी ही शास्त्रीय मर्यादाओं में पूर्ण आस्था रखते थे, जो कि निगुणी भक्त नहीं रखते थे । इनकी भक्ति में आत्म-साधना के साथ-साथ लोक-संग्रह की भावना भी रहती थी । ये संसार से विरक्त होते हुए भी विमुक्त नहीं थे, जैसे कि निगुणी संत इसको मिथ्या बता कर इसकी ओर थे । सन्त लोग पिता, पुत्र, भाई, मा, बाप आदि संसार के नातों को असत्य-

बता कर इनको मानते ही नहीं थे। पर सगुण भक्त इनका आदर्श रूप में निर्वाह करने में मंगल देखते थे। इस प्रकार अन्य बातें भी।

एवं, समय की दो परिस्थितियों के कारण से, समय की दो आवश्यकताओं की पूर्तियों को लक्ष्य बना कर, हिंदी साहित्य में थोड़े बहुत समान भिन्न रूपों को लेकर, भवित गंगा की दो अमर धाराएं यहीं, जिनसे हिन्दी साहित्य का कोना सदैव सरस रहेगा।

### अथवा

कबीर और जायसी के ईश्वरोन्मुख प्रेम की पद्धति क्या है ? इस सम्बन्ध में उनके अध्यात्मवाद सम्बन्धी रूप को स्पष्ट करिये।

उत्तर—कबीर और जायसी दोनों ने ही उपासना मार्ग में प्रेम का आश्रय लिया था। शुद्ध प्रेम तत्व का आधार लेकर ही उन्होंने ईश्वर की आराधना की थी। किन्तु दोनों के प्रेम तत्व मूलतः एक होते हुए भी, दोनों की शिक्षा दीक्षा, मानसिक स्तर, पद्धति और दृष्टिकोण के भेद के कारण, परस्पर कुछ भिन्न हैं।

जायसी सूफी मुसलमान थे और एकेश्वरवादी थे। वे मानते थे, एक सर्वोच्च सत्ता है, जिसने यह समस्त सृष्टि अपने ही अंश से बनाई है। जीव भी प्रेम का ही एक कनिष्ठ रूप है। परमात्मा अनन्त प्रेम रूप है, जीव भी प्रेम की साधना द्वारा उसकी प्राप्ति कर सकता है, ईश्वर से मिल सकता है। संसार उसी का अध्यास या प्रतिविम्ब है। अतः उसके साथ प्रेम करते-करते अनन्त प्रेम-भण्डार की प्राप्ति की जा सकती है।

किन्तु ये सिद्धान्त पैगम्बरी एकेश्वरवाद, वेदान्त के शुद्धाद्वैतवाद से भिन्न हैं। सूफी सिद्धान्त प्रकृति पुरुष और जीव इन तीनों को ही नित्य और अनादि मानता है। अतः इस मत में जीव केवल सायुज्य (सामीप्य) मुक्ति प्राप्त कर सकता है। तदाकार नहीं हो सकता, उसकी पृथक् सत्ता बनी रहती है। यह मत भारतीय विशिष्टाद्वैतवाद से तो मेल खाता है शुद्धाद्वैतवाद से नहीं। जायसी प्रधानतया सूफी होते हुए भी वेदान्त के पूर्ण अद्वैतवाद को भी मानते थे। अतः एव उनकी कविताओं में दोनों ही वादों के व्यञ्जक

उद्धरण मिलते हैं। जायसी संसार में भगवान् की फलक देखने थे। प्रत्येक पार्थिव सौन्दर्य में उन्हें उसी अनन्त सौन्दर्य-भण्डार की फलक दिखाई देती थी। इसी लिए सृष्टि की प्रत्येक वस्तु इन्हें प्रिय थी। वे प्रत्येक से प्रेम करते थे और प्रेम करते-करते अरुस्मात् अनन्त सौन्दर्य के दर्शन करके मस्त (हाल की दशा में) हो जाते थे। पद्मावत में यत्र तत्र पार्थिव सौन्दर्य का वर्णन करते-करते वे ईश्वरीय सौन्दर्य का दर्शन करने लगते हैं। पद्मावती के सौन्दर्य का वर्णन करते-करते ऋत से दिव्य सौन्दर्य का वर्णन करने लगते हैं। प्रेम उनके मन का सर्व प्रधान भाव था। वृणा द्वेप आदि कुत्सित भावों का इन्होंने विनाश कर दिया था। जब सृष्टि ईश्वरमय है तो राग का भाव ही रह जाता है, द्वेप आदि नहीं रहते। पद्मावत में द्वेप आदि का वर्णन उन्होंने महाकाव्य के नाते किया अवश्य है, किन्तु वह भी प्रेम के अंग रूप में ही।

उनके प्रेम में सादकता थी, लौकिक प्रेमियों जैसी ही। वैसी ही टीस थी और वैसा ही माधुर्य था। वे अपने प्रियतम को पाने के लिए उतने ही व्याकुल रहते थे, जितना कि कोई लौकिक प्रेमी अपने लौकिक माशूक के लिए रहता है। सूफी पद्धति में प्रेम का आरम्भ पुरुष से होता है, वही अधिक व्याकुल होता है और वही अन्त में अनेक आपत्तियां उठा कर प्रयत्न करके उसे प्राप्त करके आनन्द लाभ करता है। किन्तु भारतीय प्रेम पद्धति में व्याकुलता अधिकतया स्त्री में दिखाई जाती है। प्रयत्न पुरुष ही करता है उस से मिलने का। किन्तु आकुलता अधिकतया स्त्री में होती है। अतएव भारतीय साहित्य में पुरुष के विरह का इतना विशद और अनुभूतिपूर्ण वर्णन नहीं हुआ है, जितना कि स्त्रियों के का। जायसी ने दोनों ही पद्धतियों में सामञ्जस्य बिठाने का प्रयास किया है। पद्मावत में प्रथम राजा व्याकुल होकर जोगी बनकर सिंघलद्वीप पहुँचता है। परन्तु मिलनोत्तर पद्मिनी भी अत्यन्त व्याकुल हो जाती है उसके लिए। प्राण तक छोड़ने को तैयार हो जाती है उसके लिए। एक लौकिक प्रेमी के समान ही व्याकुल और अधीर हो कर ही जायसी ने अपने दिव्य प्रियतम (प्रिय-माशूक) के पास पहुँचने का प्रयास किया है।

कबीर ने भी अपनी उपासना में सूफियों के इसी प्रेम तत्व का ही ग्रहण किया था, ऐसे ही शुद्ध माधुर्य भाव से पूर्ण, श्रद्धा या पूज्यभावना से रहित प्रेम को ईश्वरोपासना के लिए अपनाया था। किन्तु उनके ज्ञान का स्तर जायसी से भिन्न प्रत्युत उच्च था। वे विशिष्टाद्वैतवादी नहीं थे, शुद्ध अद्वैतवादी थे। जीवो ब्रम्हैव नापरः को मानने वाले थे। ब्रह्म जीव और माया में भेद नहीं समझते थे, इन दोनों का ब्रह्म में ही लय और उद्गम मानते थे। चराचर जीव मात्र को वे ज्ञान द्वारा परब्रम्ह का ही अंश देखते थे। वे मानते थे शुद्धाचरण, योग, वैराग्य की सहायता से ज्ञान मार्ग से चल कर जीव ब्रम्हत्व की प्राप्ति कर सकता है। यत् उनकी पारमार्थिक दृष्टि यहो थी। ज्ञान के सिद्धान्त के रूप में वे चराचर को ब्रम्ह रूप मानते थे, किन्तु उनके प्रति उनके हृदय में वह प्रेमानुभूति नहीं हाती थी, जो जायसी को होती थी। जायसी प्रधानतया भावुक थे, और कबीर प्रधानतया ज्ञानवादी। जगत् के सौन्दर्य का कबीर ने कहीं वर्णन नहीं किया और नहीं उसे देख कर उसमें उन्हें कभी उस अत्यन्त सौन्दर्यमय के ही दर्शन हुए। जगत् की वे अधिकतर कठोर आलोचना, खण्डन आदि ही करते थे। जायसी में यह प्रवृत्ति नहीं थी। वे तो प्रत्येक से समन्वय-प्रेम-के ही इच्छुक थे। उन्होंने कभी किसी पर कटु आक्षेप, किसी का खण्डन भण्डन नहीं किया। उनकी कठोरता भी कोमलता में घटती हुई है। किसी को कटुवा बोलना उस अत्यन्त प्रेम के पथिक के लिए अज्ञात था। वे तो सृष्टि सौन्दर्य में तन्मय हो कर, हास्य की दशा में अपने प्रियतम के दर्शन करते थे और फिर सदैव उसी आनन्दानुभूति की मस्ती में मस्त रहते थे। कटुता कहां रह सकती है ऐसे व्यक्ति के पास ? कबीर भी प्रियतम के दर्शन करते थे, उसी प्रकार की हाल की दशा या समाधि दशा में भी हो जाते थे। किन्तु एक तो उनकी यह ईश्वरीय प्रेम की अनुभूति अपनी आन्तरिक साधना के बल पर व्यक्तिगत थी और दूसरे वहां भी ज्ञान का दृष्टिकोण उनका साथ नहीं छोड़ता था। उनकी ऐसी अनुभूति-पूर्ण अच्छी से अच्छी कविताओं में भी ज्ञान के या योग के रूपक आ खड़े होते हैं। कहीं वे, “एकै कुआँ पाँच पनिहारी” कहते हैं, तो कहीं “कउए को चिड़िया लै उड़ गई”। कहीं वर्षा के रूपक द्वारा उस आनन्दानुभूति का

वर्णन किया है, तो कहीं शून्य के महल में शैया बिछाकर, चारों ओर के किवाड़ लगा कर अपने प्रिय के दर्शन किये हैं। अभिप्राय यह कि गहरी से गहरी ईश्वरानुभूति में भी उन्होंने ज्ञान या योग का पल्ला नहीं छोड़ा, वह दृष्टिकोण उनका बना रहा। इसमें कारण था। वेदान्त का शुद्धाद्वैतवाद कोरे चिन्तन से उद्भूत है, तर्क मन्त और निदिध्यासन से उसकी उत्पत्ति हुई है और सूफियों का एकेश्वरवाद एक रहस्यात्मक अनुभूति से उत्पन्न है। वे इस एकेश्वरवाद की तर्कपूर्ण वेदान्त के ढंग में निष्पत्ति नहीं कर सके थे। उनके यहां इस गंभीर वाद का उतना वैज्ञानिक तर्कपूर्ण विवेचन नहीं है जितना कि वेदान्त में। अत एव उनके यहाँ अनुभूति की ही प्रधानता रही। जायसी मुख्यतः सूफी थे, अतः उनकी प्रेमोपासना में अनुभूति माधुर्य और मादकता या विस्मृति अधिक थी। कबीर प्रधानतया वेदान्तानुयायी ज्ञानी सन्त थे। निराकार निरञ्जन ईश्वर की उपासना के निष्ठ उन्होंने सूफी प्रेम को अवश्य स्वीकार किया था, किन्तु वह उन्हें उनका योग ज्ञान नहीं भुला सका और न उनकी खण्डन मण्डन की कटु प्रवृत्ति को ही दूर कर सका। जायसी सदैव प्रेम की मस्ती में रहते थे, कबीर कभी-कभी उस दशा को प्राप्त होते थे। कबीर की मस्ती अधिकतर अन्तर्मुखी व्यक्तिगत थी, बाह्य उनके लिये मायारूप मिथ्या था। किन्तु जायसी की सार्वजनिक बाह्य-आन्तर दोनों-मुखी थी। कबीर की अनुभूति से केवल कुछ ही साधना-सम्पन्न या विशेष रूप से उस सम्प्रदाय या मार्ग में दीक्षित व्यक्तियों को ही आनन्द प्राप्त सकता है, किन्तु जायसी का प्रेम वर्णन प्रत्येक व्यक्ति को आनन्द देगा।

और भी है, जायसी ने प्रधानतया सूफी प्रेम पद्धति का आश्रय लिया है और परमात्मा को प्रियतमा (माशूक) मानकर स्वयं प्रेमी के समान व्याकुलता का अनुभव किया है। किन्तु कबीर ने शुद्ध भारतीय प्रेम पद्धति का अनुगमन किया है और परमात्मा को पतिरूप में देख कर स्वयं पत्नी बन कर अपनी व्याकुलता और मिलन का वर्णन किया है। वे राम की 'बहुरिया' बनने में अधिक आनन्द उपलब्ध करते थे। उद्वेग और पीड़ा उभयत्र समान रहती है, परन्तु पुरुष की व्याकुलता। जिसमें कि समर्पता और उद्योग का भाव

रहता है, में और स्त्री की व्याकुलता, जिसमें असमर्थता और निरीहता रहती है, में पर्याप्त अन्तर है। स्त्री को आत्मसमर्पण में जितना आत्मतोष होता है उतना पुरुष को नहीं, प्रत्युत पुरुष को कई एक अवस्थाओं में आत्मसमर्पण अखरता ही है। अत एव भारतीय मत में प्रेम या विरह की आस्थान्तिक अभिव्यक्ति जितनी स्त्री में मानी है उतनी पुरुष में नहीं।

इस प्रकार, कपीर और जायसी के ईश्वरोन्मुख प्रेम में तत्त्वतः कोई अन्तर न होते हुए भी, उनके तर्क ज्ञान, अनुभूति और दृष्टिकोण के भेद से दोनों के प्रेम में पर्याप्त अन्तर है।

प्रश्न ३—संभव है, तुलसीदास का रूपान्तर में अद्वैतवाद प्रतिपादित महावाक्यों में विश्वास रहा हो, पर सिद्धान्त रूप से तो उन्होंने विशिष्टाद्वैतवाद को ही स्वीकार किया है।”

इस मत से आप कहां तक सहमत हैं? विनयपत्रिका के पदों के उद्धरणों से अपने मत की पुष्टि कीजिये।

उत्तर—तुलसी के दार्शनिक सिद्धान्त के विषय में वियोगी हरि जी के इस मत से सहमत होना ही पड़ता है। कारण, चाहे तुलसी के टीलासम्प्रदाय की दृष्टि से और चाहे उनकी रचनाओं में प्रतिपादित उनके सिद्धान्तों की दृष्टि से, देख लिया जाय, तुलसी शुद्ध रूप में विशिष्टाद्वैतवादी सगुण राम के अनन्य भक्त ही सिद्ध होते हैं, इसके अतिरिक्त और कुछ नहीं।

तुलसी जिस सम्प्रदाय में दीक्षित थे, वह रामानन्दी वैष्णवों का श्री सम्प्रदाय था। वह रामानुज के विशिष्टाद्वैतवाद को मानने वाला था। विशिष्टाद्वैत-वाद में चिदचिद् विशिष्ट ब्रम्ह की सत्ता स्वीकार की जाती है अर्थात् ये लोग ब्रम्ह माया और जीव की पृथक् सत्ता स्वीकार करते हैं। माया और ब्रम्ह दोनों सत्य हैं, अनादि हैं। जीव माया बद्ध है, ईश्वर माया से स्वतन्त्र है, प्रत्युत माया ईश्वर के वशगत है। तभी ये लोग सतोगुणी माया से युक्त भगवान् के अवतारी रूप को प्रत्यक्ष वत् ही मान कर उसकी उपासना करते हैं। तुलसी भी इसी मत के अनुयायी थे और सदैव भगवान् से सीता के साथ हृदय में निवास करने को कहते हैं। वे संसार को “सियाराममय” देखते थे, कोरा ‘राममय’ नहीं। वे भक्ति को सर्वोच्च स्थान देते थे और सदैव राम से



अविचल भक्ति का ही वरदान मागतं ये, मोक्ष का नहीं। भक्ति पाकर वह नक में भी आनन्द पा सकते थे। भक्ति के ग्रामने वे ज्ञान और मोक्ष का नी नीचा दर्जा देते थे। वे अनन्य भक्त थे और अन्त तक, ब्रह्मि मृत्यूपरान्त भी, वे यही रहना चाहते थे। उनकी इस अविचल और शाश्वत भक्ति के प्रकटन में विनय पत्रिका की ये निम्न पंक्तिया प्रमाण हैं:—

१. राम नाम नयनेह मेह को मन हठि होइ परीहा ।
२. राम कबहुँ प्रिय लागि हीं जेने नीर मोन का ।
३. मन मयुकर पन कै तुलसी रघुरति पद कमज बसेही ॥
४. राम चरण अनुराग नीर विनु अति मल नास न पावै ॥
५. राम प्रेम विनु जानिबे जेने सर-सरिता विन वारि । आदि—

इस प्रकार, तुलसी की एकान्त साधना केवल राम पद प्रेम के लिए है, उन्हीं के आदि से अन्त तक अनुरागी बने रहना वे चाहते हैं। जो उन के और कुछ ( ज्ञानी आदि ) होने का प्रश्न ही नहीं उठता ।

उनकी रचनाओं में जो सिद्धान्त प्रतिपादित हुए हैं, उनसे भी उनका विशिष्टाद्वैतवादी सगुण भक्त होना ही सिद्ध होता है, शुद्धाद्वैतवादी होना कहीं भी नहीं। उन्होंने प्रकृति के साथ ही पुरुष को सत्ता भी स्वीकार की है, उसके बिना नहीं। वे राम की सोता के साथ ही आराधना करते हैं, उससे रहित की नहीं। अतः शुद्धाद्वैत की बजाय विशिष्टाद्वैत की ध्वनि निकलती है। विनय पत्रिका उनका सिद्धान्त ग्रन्थ है, जिसमें उन्होंने अपनी भक्ति की सारी पद्धति का दिग्दर्शन कराया है, तथा अपने दार्शनिक सिद्धान्तों का भी प्रतिपादन किया है। उसमें कहीं पर भी शुद्धाद्वैत-परक वाक्य नहीं मिलते, प्रत्युत शुद्धाद्वैत के प्रति अरुचि ही व्यक्त होती है। देखिये निम्न पदांश में वे कर्म ज्ञान आदि को पसन्द नहीं करते.—

भरोसो जाहि दूसरो सो करो ।

मोको तो राम का नाम कल्प तरु कलि कल्याण फरो ।

कस्म उपासन ज्ञान वेद मत सो सब भांति खरो ।

मोहि ता सावन के अंधहि ज्यों सूक्त रंग हरो ॥

के कवियों ने प्रेम और सौंदर्य का चित्रण किया है । ये कवि श्रव्यत भावुक कलाकार थे, जिनकी दृष्टि गहरी और सूक्ष्म होती थी सौन्दर्य की परख में । यह शृंगार और सौन्दर्य का चित्रण दो ढंगों में किया गया है । कुछ ने राधा कृष्ण को नायिका-नायक के सिंहासन पर बिठाकर लौकिक शृंगार और सौंदर्य का वर्णन किया है और कुछ ने उनका नाम लिये बिना लौकिक नायक नायिका आदि के मधुर रूप और भाव चित्र उतारे । ये कवि वस्तुतः भाव और सौंदर्य के चितरे थे ।

इस काल में भी अधिकतर मुक्तक लिखने की ही परिपाटी रही । प्रबन्ध काव्य भी यद्यपि अनेक लिखे गये, आश्रदाताओं के जीवन सम्बन्धी और श्रौर पुराण या ही भी, तथापि मुख्यतया मुक्तक काव्य में प्रवृत्ति रही । अन्य रसों का भी वर्णन शृंगार की तुलना में अत्यल्प । मुक्तक, बुरवै, छप्पय, आदि छन्द विशेष हैं ।

भाषा ही रही । वही अब काव्य के लिए, परिष्कृत और सौन्दर्य-सम्पन्न ने अभिव्यंजना की सामर्थ्य दी चाँद लगा दिये । किन्तु इतना भाषा में व्याकरण की व्यवस्था नियमों का सभी पालन करते । ने स्वच्छन्दता बरती है । अन्य कवि लोग कर देते हैं । फारसी

दोनों की दृष्टि से, रीतिकालीन सौंदर्य और प्रेम का इतना दुर्लभ है ।

साथ कवियों ने प्रकृति-चित्रण

भी अत्यन्त सुन्दर किया है। रीति सिद्धान्त के अनुसार प्रकृति रस का उद्दीपन विभाव होती है। रीति काल के कवियों ने प्रकृति का इसी भावोद्दीपक रूप में बड़ा विशद चित्रण किया है। यद्यपि शैली प्राचीन ही है तो भी वर्णन से इनके प्रकृति निरीक्षण का तो अनुमान ही जाता है। षड्ऋतु वर्णन रीति-कालीन काव्य का विशेष अंग रहा है।

रीति काल की प्रमुख विशेषताएं ये ही हैं।

७.—सेनापति ने प्रकृति वर्णन उद्दीपन रूप में ही किया है, परन्तु उसकी ऋतु सम्बन्धी रचना को देखने से यह भली प्रकार विदित हो जाता है कि प्रकृति के प्रति उनके हृदय में पर्याप्त अनुराग था।” इस कथन की विवेचना यथा संभव उदाहरण देते हुए कीजिये।

उत्तर—सेनापति रीति-कालीन कवि थे। अतः रीति-कालीन परिपाटी के अनुसार ही इन्होंने भी प्रकृति को रसों या भावों की सहायक ही मानकर उसका वर्णन किया है। इन का प्रकृति वर्णन भी भावनाओं का उद्दीपक होकर ही आया है। किन्तु तो भी, जितना विशद सूक्ष्म और स्वाभाविक इन्होंने प्रकृति-चित्रण किया है, उसे देखते हुए इनका प्रकृति के प्रति विशेष अनुराग व्यक्त हुए बिना नहीं रहता। सेनापति ने प्रकृति का पास से, गहन, सूक्ष्म और विस्तृत निरीक्षण किया था। वैसा ही चित्रात्मक उसका चित्रण भी हुआ है। सेनापति का षड्ऋतु वर्णन अत्यन्त उत्कृष्ट माना जाता है। यह स्वतन्त्र प्रकृति-वर्णन है। कवि ने विविध ऋतुओं के रूपों का परम स्वाभाविक वर्णन किया है—प्रकृति का स्थूल रूप कैसा है, लोगों के मन पर उसका क्या प्रभाव पड़ता है और वे कैसा आचरण करते हैं आदि आदि। एक प्रकार से, इस ऋतु वर्णन में कवि ने प्रकृति के साथ मानव-हृदय का परम मधुर सामञ्जस्य दिखाया है, जो अत्यन्त स्वाभाविक और अनुभूति पर आश्रित है। देखिये वसन्त वर्णन का क्या सुन्दर प्राकृतिक रूपक बांधकर उत्प्रेक्षा की है—

सत कुटज, धन चंपक, पलास वन  
 फूलीं सब साखा, जे हरति जन चित हैं।  
 त, पीत, लाल फूल-जाल हैं बिसाल तहां

मय है कि भाव चित्र आंखों के सामने खड़ा हो जाता है। ऊपर से इनमें संगीत का संयोग स्वर्ण में सुगन्धि उत्पन्न कर देता है। विद्यापति की भाव-कोमलता के साथ उनके शब्द-चयन का विशेष महत्व है। उनके जैसी पद-मधुरता संस्कृत के जयदेव को छोड़ अन्य किसी में उपलब्ध नहीं होती। उनके पद इतने मधुर होते थे कि कहते हैं श्री चैतन्य महाप्रभु उन्हें सुनने २ तन्मयदशा में विभोर हो जाते थे, अपनी सुधबुध खो देते थे। विद्यापति ने इन मुक्तक गीतिकाव्यों में राधा और कृष्ण के सुमधुर रूप-चित्र, भावचित्र, दशाचित्र संयोग और वियोग के चित्र उतारे हैं। प्रकृति वर्णन भी किया है। शृंगार की सहायक प्रकृति की विभिन्न श्रुतियों के बहुत ही सुन्दर मनो-मोहक विशद चित्र उतारे हैं। प्रतिपद में रस या भाव का चित्र साकार हो उठता है। वैसी ही कोमल, संगीत मय मधुर नृत्य करती हुई उनकी मैथिली भाषा है। शृंगार रस के उनके गीत इन्हीं कारणों से अपना विशेष स्थान रखते हैं। गीत निर्माण पद्धति उनकी भी वही है जो औरों की।

मीरा ने भी गीत लिखे हैं—उसी प्रकार टेक रख कर और विभिन्न राग रागनियों में बांध कर। मीरा की भाषा मिश्रित है, राजस्थानी, गुजराती, पंजाबी, ब्रजभाषा सभी के पद उनमें मिलते हैं। किसी-किसी पद में इन चारों का मिश्रण भी पाया जाता है। पदलालित्य उतना नहीं है, जितना विद्यापति का। भाषा राजस्थानी के प्रभाव में है, उसका विशेष प्रयोग है। मीरा संगीत का भी अच्छा ज्ञान रखती थी। अतएव उसके पद विभिन्न राग रागनियों में बंधे हुए श्रोताओं को सुगंध किये बिना नहीं रहते।

मीरा के पदों की मुख्य विशेषता उनकी एकान्त भावमयता है। मीरा के काव्य में सर्वत्र मीरा के व्यक्तित्व का स्फुरण है। प्रायः गीतों में भगवान् के किसी रूप के चित्रण की, या किसी दशा विशेष के चित्रण की, अथवा ज्ञानोपदेश करने की, जगद्व्यवहार की निन्दा करने की, भगवान् से प्रार्थना विनय आत्मसमर्पण आदि करने की पद्धति थी। परन्तु मीरा ने अपने गीतों को अपनी भावनाओं के प्रकाशन का साधन बनाया था। उसने उनमें अपने ही अन्तर्क के अनुभूतिपूर्ण मार्मिक चित्र उतारे। मीरा स्त्री थी, कृष्ण की अनन्य प्रेमिका थी। अतएव उसने स्त्री-सल्लभ भावनाओं को लेकर



इन गीतों में प्रधानतया सूर ने भागवत के विविध प्रसंगों के चित्र उतारे हैं। कृष्ण लीला के अनेक मौलिक प्रकरणों को कवि ने गीतों का विषय बनाया है। शृङ्गार के संयोग और वियोग पक्ष का जितना सुन्दर चित्रण इन गीतों में है उतना अन्यत्र दुर्लभ है। याल लीला के मधुर पद गाने पर श्रोता विमुग्ध हो जाते हैं। गोपिकाओं के विविध शृङ्गारों का, क्रीडाओं का विरह-व्यथाओं का विशद चित्र इन सरस पदों में मिलेगा। साथ ही सूर ने कृष्ण के विविध आकर्षक रूपों के मधुर और विशद चित्र भी ध्यान के लिए इन पदों में उतारे हैं। अनेक उनके आत्मविनय और प्रार्थनाओं से भरे हैं, जो सत्य अनुभूति से उद्गत हैं। अनेक पदों में भक्ति का प्रतिपादन, ज्ञान वैराग्य की यातें, जगद्ब्यवहार का वर्णन, आदि भी आये हैं। इसी प्रकार के प्रकृति के, उसकी विविध ऋतुओं के, दशाओं के भी आकर्षक और विशद चित्र इन गीतों में मिलेंगे। शृङ्गार-संयोग और विशेषतः वियोग-और वात्सल्य तो इन गीतों में उमड़ा पड़ता है। इस प्रकार सूर अपने इस क्षेत्र में किसी की तुलना में नहीं आसकते। वे अननुकरणीय हैं। काव्य के क्या भाव, क्या कला और क्या संगीत पक्ष की दृष्टि से सूर के गीतों का महत्त्व अत्युच्च है।

तो भी विद्यापति की सी पदमाधुरी और शब्द-चयन सूर में नहीं मिलेंगे और न मीरा की व्यक्तिगत अनुभूति की भावनाएँ ही उनमें दृष्टिगत होंगी। वस्तुतः तो ये तीनों ही गीतिकार अपने क्षेत्र में अनुपम हैं, कोई किसी की तुलना में नहीं आ सकता। प्रत्येक अपनी-अपनी विशेषता रखता है, जिसका संक्षेप में वर्णन ऊपर आ चुका है। वैसे गीत पद्धति सब की एक सी है, तीनों ने मुक्तक काव्य लिखे हैं।

५. इस प्रश्न का पूर्वभाग, नन्द दास का भ्रमर गीत, अथ परीक्षा में नहीं है। अतः उसका उत्तर छोड़ दिया जाता है।

अथवा

किन्हीं चार पर संक्षिप्त टिप्पणियाँ लिखिये।

(अ) कवीर की उलट-बांसियाँ।

उत्तर—उलट-बांसियाँ कवीर की उन रचनाओं को नाम दिया गया है जिनमें उन्होंने उल्टी पुल्टी लगाने वाली बातों से आध्यात्मिक रहस्यों या अपने पंथ के

सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है। ये उक्तियां परस्पर-विरुद्ध भाव प्रकट करने वाली रहस्य पूर्ण पहेलियां-सी लगती हैं, किन्तु विचार करने पर उनका अर्थ समझ में आ जाता है। ये उलट-वांसियां कबीर पंथ में प्रचलित हैं और इनका अर्थ गुरु-गम्य ही माना जाता है। वास्तव में कबीर ने इन रहस्योक्तियों में, जीवन के अध्यात्म के और अन्य सिद्धान्तों के गूढ़ रहस्यों का प्रतिपादन किया है। पं० अयोध्यासिंह जी के मत से कबीर ने इस प्रकार की उक्तियां उस समय लिखी थीं, जब उनके हृदय में अपना पंथ चलाने की इच्छा उद्गत हुई और इस प्रकार की उक्तियों में उन्होंने अपने पंथ के गूढ़ रहस्यों का उद्घाटन किया, जिससे वे प्रत्येक की समझ में न आ सकें तथा गुरु से समझे जा सकें और इस प्रकार पंथ की गुरु-परम्परा चलती रहे। दूसरे मत से, कबीर ने ऐसी ऊत पटाग शैली में उन रहस्यमय अनुभूतियों तथा और उलझनों को प्रतिपादित किया है, जिनका प्रतिपादन सीधी सादी भाषा में नहीं हो सकता था। कुछ भी हो ये वांसियां बड़े गूढ़ रहस्यों से भरी हैं, जिनका अर्थ प्रथम असम्भव या परस्पर विरुद्ध प्रतीत होता है, परन्तु अन्त में विचार करने पर खुल जाता है। जैसे, “एकै कुंआं पांच पतिहारी” में अकेले मन के साथ पांचों इन्द्रियों के संयोग का वर्णन है। इसी प्रकार “कउवे को चिरिया लै उड़ गई” वाली भी उक्ति समझिये। इसमें भी परब्रह्म स्वरूप जीव की मायावशता का वर्णन है।

(आ) तुलसी के राम ।

तुलसी के राम साक्षात् परब्रह्म थे, जो माया-सम्बलित ही जगत् की मर्यादा की स्थापना और भूमि का भार हरने के लिए उत्पन्न हुए थे। वे चार्लमींकि के राम के समान पुरुष से पुरुषोत्तम नहीं हुए थे, प्रत्युत पुरुषोत्तम से पुरुष रूप में आए हुए थे। संसार की समस्त लीलाओं का निर्वाह उन्होंने किया। वे हंसते भी थे, रोते भी थे, ज्ञानी भी थे, संसारी भी थे और सर्व-शक्तिमान् भी थे। माया के वश होकर उन्होंने अनेक कष्ट भी सहे, पर तुलसी किसी भी स्थान पर उनकी भगवत्ता को नहीं भूलते। राम ने भाई, पत्नी, माँ, बाप, राजा, प्रजा, शत्रु, मित्र आदि सभी जागतिक सम्बन्धों का परिपालन कर उनकी मर्यादाएँ स्थापित कीं। वे आदर्श थे, प्रत्येक

दिशा में। संसार से पाप का नाश करने और पुण्य का प्रचार करने की ही उन्होंने अवतार धारण किया था। भक्त उन्हें अपने से भी अधिक प्रिय थे। रामावत सम्प्रदाय को चलाने वाले रामानन्द और तुलसी जिस समय हुए थे, उस समय संसार की मर्यादाओं का लोप-सा था, पाप अत्याचार बढ़ा हुआ था और रक्षक नहीं था। ऐसी दशा में राम जैसा ही मर्यादा पालक, पापियों का संहारक, गौ ब्राह्मण और भक्त जनों का रक्षक ही अवतार रूप पूजित हो सकता था। अतः स्वामी रामानन्द और तुलसी को विष्णु का राम रूप ही भक्ति और लोक-मङ्गल के उपयुक्त जान पड़ा। तुलसी ने ऐसे ही गुणों से युक्त राम का चित्रण किया है, जिसमें वे पूर्ण सफल हुए। इस विषय में तुलसी पर वाल्मीकीय और अध्यात्म दोनों रामायणों का प्रभाव पड़ा था।

(३) मीरा के पदों में घटना-वर्णन का अभाव।

उत्तर—मीरा के पदों में यद्यपि उसके अपने जीवन की अनेक घटनाओं का भी वर्णन मिलता है तथापि वे व्यक्तिगत अनुभूति ही लिए हुए हैं और केवल संकेत रूप में हैं। अपनी या पराई किसी विशेष घटना का उसने सांगोपांग वर्णन नहीं किया। उसकी कविता अधिकतर भावात्मक है, जिस में उसके स्त्री हृदय की व्याकुलता और कोमलता दिखरी पड़ती है। अपनी व्यक्तिगत अनुभूति ही उसकी कविताओं का प्रधान विषय था। ज्ञान, वैराग्य, जगत् की निस्सारता का योग-पंथियों के अनुकरण पर वर्णन किया है। इनके अतिरिक्त स्थूल घटनात्मक वर्णन उसकी कविता में नहीं के बराबर है।

(क) जायसी पर सूफी मत का प्रभाव।

जायसी स्वयं ऊँचे दर्जे के पहुँचे हुए सूफी फकीर थे। अतः उनकी उपासना पद्धति सूफी रङ्ग में रंगी हुई थी। उनका प्रेम सूफियों का सा मादक और व्याकुलता पूर्ण था। परमात्मा को भी उन्होंने सूफियों के समान ही प्रिय-तम या माशुक के रूप में देखा। सूफियों का सा ही उनका दृष्टि-कोण रहा। संसार में उस अनन्त प्रेम मय के दर्शन कर हाल की दशा में होना आदि सूफी मत का ही प्रभाव है। साधक की विभिन्न स्थितियों दशाओं का व्यञ्जन रत्नसेन की जीवन घटनाओं से होता है। यद्यपि जायसी पर



भारतीय योगदर्शन और वेदान्त दर्शन का भी स्पष्ट प्रभाव पड़ा था और इनकी मूलक पद्धावत में यत्र तत्र मिल भी जाती है तो भी जायसी मूलतः सूफी थे, और उसी पद्धति पर चलकर उन्होंने सिद्धि प्राप्त की थी। विरह को बीभत्स वर्णन तक पहुंचा देना, सूफी मत का ही प्रभाव था। इस-प्रकार निर्विवाद रूप से जायसी मुख्यतः सूफी मत से प्रभावित थे।

## हिन्दी साहित्य रत्न परीक्षा

### साहित्य प्रश्न पत्र १ ( सं०२००३ )

प्रश्न १. नीचे लिखे अवतरणों में से केवल चार की व्याख्या प्रसंग बताकर कीजिये और उनमें आये अलंकारों का भी निर्देश कीजिये।

(क) माई री ! .....

प्रस्तुत गीत मीरा की पदावली का है। मीरा अपनी अनन्यभक्ति का वर्णन कर रही है।

हे माई ! (सखी ! ) री ! मैंने तो गोविन्द को मोल लिया है (घर-वार राज्य-पाट दुनियादारी का मूल्य देकर)। कोई कहता है छुपकर और कोई कहता है चौड़े में (मोल) लिया है। मैंने तो री ! डोल बजाकर ( सब के सामने ढंके की चोट से ) लिया है। कोई कहता है (सौदा) मंहगा है और कोई कहता है सस्ता है, (परन्तु) मैंने तो री ! तराजू पर तोल कर लिया है। कोई कहता है काला है और कोई कहता है गोरा है, मैंने तो री ! एक अमूल्य लाल लिया है। इस (वात) को सब लोग जानते हैं, मैंने तो री ! आँखें खोलकर लिया है। हे प्रभु ! मीरा को दर्शन देना, पूर्व जन्म की प्रतिज्ञा है (कृष्ण ने गोपियों को वचन दिया था कि वे एक वार उनसे फिर मिलेंगे। मीरा ने इस पंक्ति में, पूर्व जन्म में अपने गोपी होने का संकेत दिया है)।

अलंकार रूपक तो स्पष्ट है ही, कृष्ण में अमोल रत्न का आरोप सांग रूपक मानना चाहिये, मोल लेना, मोल और तराजू तक आ गया है। शब्दालंकारों में अन्यानुप्रास भी स्पष्ट है।

(ख) परीक्षा मैं नहीं रहा यह ग्रन्थ। अतः यह पद्य नहीं लिखा जाता।

(ग) ऐसी को .....

कृपानिधि तेरो ॥

प्रस्तुत पद्य विनय-पत्रिका का है। तुलसी ने राम की उदारता और वदान्यता का वर्णन किया है।

संसार में ऐसा कौन उदार है (जैसे श्रीराम) ? जो बिना सेवा के दीन जन पर कदयाद्रि होता है, ऐसा राम के समान संसार में कोई नहीं है। जो गति (दशा) योग और वैराग्य के यत्न करके भी मुनि और ज्ञानी लोग नहीं प्राप्त करते, वही गति (मुक्तदशा) गीघ जटायु और शवरी भिलनी को देते हुए प्रभु ने अपने हृदय में बहुत नहीं समझी। जिस सम्पत्ति को दशों सिर अर्पण करने के पश्चात् रावण ने शंकर से प्राप्त किया था, उसे विभीषण को श्रीराम ने बहुत संकोच के साथ दिया (कि क्या तुच्छ-सी वस्तु दे रहा हूँ। और वह थी भी उसी की वंश सम्पत्ति)। तुलसी कहते हैं, हे मेरे मन ! यदि तू सय प्रकार से सुख चाहता है, तो राम को भज, (वे) कृपानिधि तेरे सब काम पूरे कर देंगे।

यहाँ राम को उदारता में अनुपम, अद्वितीय बताया गया है। उपमान का निषेध कर दिया गया है। अतः लुप्तोपमा होना चाहिये।

(घ) काज कहा .....संभारयो ॥

प्रस्तुत पद्य भी विनय-पत्रिका का है। तुलसी अज्ञानी संसारी जीव की ताड़ना कर रहे हैं।

मनुष्य शरीर धारण करके (तूने) क्या काम पूरा किया ? जो श्रुति- (वेद) का सारभूत है, उस परोपकारी को (तूने) कभी भूल से भी नहीं विचारा। द्वैतभाव (अज्ञान मूलक भेद भाव) की जड़ वाला, भय के कांटों वाला और दुःख के फल वाला यह संसार रूपी वृक्ष (अव) उखाड़े से नहीं उखड़ता (बड़ा मजबूत है)। (तू ने) उसका राम भजन (भक्ति) रूपी तेज कुल्हाड़ा लेकर काट नहीं गिराया। संशय (अम, सन्देह) के समुद्र में, राम-नाम रूपी नौका का भजन (आश्रय ले) कर के (तू ने) अपनी आत्मा को नहीं पार उतारा (उद्धार नहीं किया) और ज्ञान रहित बना अनेक जन्मों में अनेक योनियों में भटकता हुआ भी (तू) नहीं थका। दूसरे की स्वाभाविक सम्पत्ति को देखकर (तूने) ईर्ष्या या द्वेष की अग्नि में अपने मन को जलाया, (किन्तु) शान्ति, इन्द्रिय दमन, दया और परोपकार (दीनपालन) से शीतल बने (अपने) हृदयमें (कभी) हरि (राम) की सुधि नहीं ली (स्मरण नहीं किया)।

हस पद में नाग रूपक का चमत्कार है । प्रथम संसार में फल, कांटों और जड़ के नाथ वृक्ष का आरोप है, फिर भजन में कुठार का और फिर संसार में समुद्र का और नाम में नौका का आरोप है ।

(च) केशव का चह ग्रन्थ अथ पाख्य ग्रन्थों में नहीं है ।

(छ) विद्यापति का यह संग्रह भी अथ परीक्षा में नहीं है ।

(ज) यह भी अथ परीक्षा में नहीं है ।

२. सूर और तुलसी की कवित्वशक्ति और विचारों की परस्पर तुलना कीजिये ।

उत्तर—सूर और तुलसी दोनों हिन्दी साहित्य के सूर्य चन्द्र हैं, दोनों महामा हैं, मगुण भक्त हैं । दोनों काव्य कला के आचार्य महा कवि हैं, दोनों के रस विद् हैं, भाषा वज्र में है, संगीत के पारखी आचार्य हैं, अत्यन्त भावुक कवि का हृदय रगने हैं, दोनों की अभिव्यंजना शक्ति असीम है, दोनों पहिले भक्त हैं पीछे कवि हैं, दोनों ने प्रभूत प्रमाण में रचना की है, दोनों वेद शास्त्र के ज्ञाता उच्च ज्ञानी हैं, दोनों ने ही भक्ति के ही उद्देश्य से कविता की है, दोनों ही लीपन की और अध्यात्म की सत्य अनुभूति रखते हैं, मन के गहरे से गहरे और सूक्ष्म से सूक्ष्म भावों के पारखी चित्रकार हैं । दोनों का पथ एक है, उद्देश्य भी बहुत अंशों में एक भगवान् का मायुज्य ही है और दोनों का माघन भक्ति भी एक ही है । किन्तु तो भी दोनों स्वतन्त्र विकास वाले, स्वतन्त्र महान् प्रतिभा वाले, स्वतन्त्र दृष्टि वाले, महान् अननुकरणीय अमर कलाकार थे । एक दूसरे को नहीं पहुँचता था । दोनों के क्षेत्र भिन्न थे, कवि विज्ञ थी, भक्ति और गौरी भिन्न थी और महान् व्यक्तित्व भी भिन्न थे । एतदथ स्वभावन टनकी कृतियाँ भी भिन्न थीं ।

तुलसी की वृक्ष मित्कार ७०-७५ रचनाएँ कही जाती हैं और सूर के पाद में भी २०—२५ रचनाएँ गिनाई जाती हैं, यद्यपि सर्वाधिक प्रामाणिक और सुन्दर टनमें गीत—सूर सागर, सूर सागरावली और साहित्य-पट्टी ही मानी जाती हैं ।

दोनों में अंतर अतिरिक्त थी, किन्तु सूर प्रधानतया मुक्तक कवि माने जाते हैं और तुलसी में प्रबन्ध शक्ति भी अनुपमेय प्राप्त

होती है। सूरने प्रमुखतया गीतों में रचना की और तुलसी ने अपने समय में प्रचलित मुख्य-मुख्य सभी काव्य-पद्धतियों में—दोहा, तैपाई, कवित्त, छप्पय, गीत, आदि में। तुलसी प्रयन्ध पदु महाकवि। और उनका मानस प्रयन्ध-कला का एक अद्भुत नमूना है। सलिए आवश्यक रूप से उन्होंने सर्वाङ्ग अच्ये बुरे जीवन का पूर्ण चित्र उतारा है और अपने महाकाव्य में समस्त रसों का सन्निवेश किया है। किन्तु सूर ने नहीं किया। सूर मुक्तक गीतों के कवि थे। उनके गीत दो प्रकार के हैं—एक भागवत के पद्यों के छायानुवाद रूप और दूसरे स्वतंत्र। अतः प्रयन्ध पदुता का प्रश्न ही नहीं। उनके गीतों में यद्यपि श्रीकृष्ण का कथानक चलता है, किन्तु वह विशृंखलित, अपुष्ट, अकेतरूप और अतएव प्रयन्ध काव्य के अनुपयुक्त है। वस्तुतः वे मुक्तक गीतों के रचयिता थे। इसके अतिरिक्त उन्होंने श्रीकृष्ण के मधुर रूप को ही प्रधानतया अपनाया है। मुख्यतया उनका विषय शृंगार है—संयोग और वियोगरूप। इमी के अन्तर्गत वात्सल्य भी आ जाता है। अतएव उन्होंने कृष्णके ब्रजवाले-याल और किशोर रूप को ही अपनाया है, जिनमें इन दोनों ही रसों—शृंगार और वात्सल्य—का पूर्ण परिपाक है। इन दोनों ही रसों के निष्पादन में वे अपनी उपमा नहीं रखते, उनको कोई नहीं—तुलसी भी नहीं—पहुंच सकता। मन के इन दो कोमलतम और मधुरतम भावों के क्षेत्र का ऐसा कोई भी गुप्त से गुप्त और सूक्ष्म से सूक्ष्म कोना नहीं है, जिसका विशद चित्र इन्होंने अपने गीतों में न उतारा हो। बालक और युवा मन के गहन से गहन और सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों का भी इस अन्ध महाकवि ने अत्यन्त स्वाभाविक और विस्मृतिदायक चित्रण किया है। इस प्रकार यदि तुलसी दास दसों रसों के सफल निष्पादयिता थे तो सूर शृंगार और वात्सल्य के अधीश्वर थे और तुलसी को बहुत पीछे छोड़ गये थे। शृंगार वर्णन तो दास्य भक्ति की मर्यादा में बंधे तुलसी सूर जैसा कर ही कैसे सकते थे? वात्सल्य वर्णन में भी वे स्थूल रूप का ही अधिक चित्रण कर पाये, बालक के मानसिक पक्ष का नहीं।

भाव के अनुरूप मधुर कोमलकान्त पदावली रखने में दोनों प्रवीण थे। दोनों की भाषा विषयानुरूप बदलती चली है।

काव्य के उपादानों और कलाविधान के वे दो वेधा थे। काव्य के उपादानों—अलंकार आदि—ने दोनों के भावों को चार चाँद लगा दिये हैं, वे उनका आवरण नहीं बने। तुलसी ने काव्य के और पिंगल के प्रत्येक नियम का विधान का यथावत् पालन किया है। सूर ने भी अलंकार आदि की व्यवस्था यथोचित की है, किन्तु छन्द छोड़ कर राग रागनियों का आश्रय लिया है। क्योंकि उनके पद विशेषतया गाने के लिए ही बनाये गये थे।

दोनों ही महाकवि आन्तर और बाह्य जीवन के वर्णन में सिद्ध-हस्त हैं। दोनों ही जीवन के विशेष मार्मिक स्थलों के पूरे पारखी हैं। जीवन के ऐसे अनेक मर्म स्थलों के विशद-चित्र 'मानस' और 'सागर' में यत्र तत्र बिखरे मिलेंगे। अवश्य ही तुलसी का दृष्टिकोण विस्तृत था, उन्होंने समस्त जीवन का गहरा दर्शन करके, उसका चित्रण किया था, अतः उनके काव्य में ऐसे आन्तरिक मार्मिक स्थलों का विशेष अवसर था। राम चरित मानस में असंख्य ऐसे स्थल हैं। सूर के संकुचितक्षेत्र में भी ऐसे स्थलों की कमी नहीं है। बाह्य जीवन या स्थूल वस्तु वर्णन में भी दोनों कवि पूर्ण हैं। सूर ने अमर-गीत में जहाँ आन्तरिक मानसिक अनुभूति पक्ष का इतना विशद चित्रण किया है, वहाँ ब्रज, ब्रज की वस्तुओं, गोप गोपिकाओं के सौन्दर्य और यमुना, निकुंज आदि स्थूल प्रकृति का भी रसमय चित्रण किया है। कृष्ण और गोपिकाओं के स्थूल सौन्दर्य के चित्र लिये असंख्य पद हैं, जिन्हें श्रवण कर रूप प्रत्यक्ष खड़ा हो जाता है। और तुलसी के लिए तो स्थूल वर्णन अत्यन्त अपेक्षित था, क्योंकि वे प्रबन्ध काव्यकार थे, जहाँ स्थूल घटना वर्णन ही मुख्य होता है। तुलसी ने भी राम, सीता आदि के स्थूल रूप का, अयोध्या आदि का स्वाभाविक और सजीव चित्रण किया है।

दोनों ही महाकवियों ने प्रकृति का सुभग सुन्दर और रसमय वर्णन किया है। सूर का प्रकृति चित्रण रसोद्दीपन के अंग रूप में हुआ है। उनके काव्य के दृश्यों का प्रारंभ अधिकतर प्रकृति के कुंजों में ही होता है, वे स्वयं भी प्रकृति सौन्दर्य में रहते थे, अतः उनके काव्य में ब्रज की प्रकृति के

स्वाभाविक चित्र मिलते हैं। यद्यपि सूर ने प्रकृति का उतना विशद चित्रण नहीं किया जितना कि मानव और उसके मन का, किन्तु ब्रज भाषा में उस समय में उन्होंने ने इतने विशाल परिमाण में प्रकृति-चित्रण किया था। यद्यपि उसमें अधिकतर लगी बंधी परिपाटी में, उपमा रूपकों द्वारा ही प्रकृति चित्रण हुआ है, तो भी वह सजीव है। तुलसी ने तो स्वयं पास से प्रकृति का निरीक्षण किया था, अतः उनके प्रकृति-चित्र अधिक विशद, अधिक सूक्ष्म और स्वाभाविक और अतएव अधिक सजीव हैं। उन में कहीं कहीं विरसता भी आ जाती है, जहाँ तुलसी, प्रकृति की उपमाओं से नाना उपदेश देने लगते हैं।

दोनों में नवीन प्रसंगोद्भावना की प्रवृत्ति थी। सूर में यह प्रवृत्ति अधिक लक्षित होती है। उनके असंख्य ऐसे पद मिल जायेंगे, जिनमें भाग-चत ये स्वतंत्र रूप में राधाकृष्ण के अनेक नवीन कल्पित प्रसंग उपस्थित किये गये हैं। तुलसी में यह प्रवृत्ति कम है। मानस में यद्यपि अनेक छोटे-छोटे कल्पित प्रसंग अवश्य मिल जायेंगे, किन्तु वे प्रसंग ऐस प्रबन्ध काव्य को देखते हुए कम हैं। वस्तुतः तुलसी प्रचलित प्रसंगों को ही लेकर चलने वाले कवि थे, नवीन कल्पना करने की रुचि उनमें कम थी। अपनी गीतावली में उन्होंने सूर के अनुकरण में कुछ नवीन प्रसंगों की उद्भावना की है और राम को झूला झूलते और रास रचते दिखाया है, पर इसमें वे सफल नहीं हुए। राम के गंभीर चरित्र की स्वाभाविकता जाती रही है।

दोनों ही पहिले भक्त थे पीछे कवि, कविता करना दोनों का प्रधान उद्देश्य नहीं था। सूर परम ब्रह्म कृष्ण की लीलाओं को दिव्य मानकर ही उनका गान करते थे। तुलसी भी श्री राम के प्रत्येक पद में उनके ईश्वरत्व की कलक देखते थे। किन्तु सूर की भक्ति एकान्त मथुरा केवल प्रेम-लक्षणा थी, अतः उनके शृङ्गार में अधिक चमत्कार और विशदता है। सूर बालकृष्ण के सेवक थे और युवा कृष्ण के सखा थे। अतएव युवा कृष्ण का विशद शृंगार चित्रण अधिक स्वतंत्रता से कर गये। सख्य भाव की भक्ति में खरी खोटी-न्यून्य-भी सुना गये। किन्तु तुलसी की भक्ति सेव्य-सेवक भाव की थी। उनकी आँखों से राम का स्वामित्व कभी आँकल नहीं होता। वीर में,

शृङ्गार में, प्रायः सर्वत्र वे संकेत देते रहते हैं कि वे भगवान् हैं, लोला कर रहे हैं। ऐसी जगह भक्ति का वाच्य रूप में झंग यन जाने पर किसी भी रस का पूरा परिपाक नहीं होता। भक्तिभाव या श्रद्धा-भाव की इसी अधिकता के कारण उनका शृङ्गार वर्णन संयत मर्यादित और भक्ति की गोमा में ही हुआ है। सूर ने इस सीमा का इतना ध्यान नहीं रखा।

भाषा पर दोनों का अधिकार था। तुलसी का धन और अवधी दोनों पर पूर्णाधिकार था और दोनों में उन्होंने अपनी प्रकृत रचनाएँ कीं। किन्तु सूर का केवल धजभाषा पर अधिकार था, जिसे उन्होंने परिमार्जित कर शुद्ध साहित्यिक रूप दिया। दोनों की भाषाएँ विषयानुरूप होकर चली हैं।

दोनों के ही प्रथम अपनी अपनी विशेष अर्चना-पद्धतियों का सांगोपांग वर्णन उपस्थित करते हैं।

दोनों की रचनाओं में अनेकत्र भाव-साम्य और रूप-साम्य भी मिलता है। किन्तु इस समता का कारण नकलवृत्ति नहीं, अपितु सम-सामयिक समान विचारों से प्रभावित होना ही है। दोनों एक दूसरे से प्रभावित अवश्य हुए थे, किन्तु सूर बड़े थे और तुलसी छोटे। इसलिए, तुलसी का ही सूरकाव्य से प्रभावित होना अधिक स्वाभाविक प्रतीत होता है। तुलसी ने जय काव्य-क्षेत्र में पांव रखा था, उस समय सूर ख्याति पा चुके थे। रूप-साम्य का कारण प्रतिलिपिकार-लिखने वाले-हैं।

विचारों की दृष्टि में दोनों संसार से विरक्त, भगवद्गुरुवत्, आत्माराम, ज्ञानी सन्त महात्मा थे। सूर श्रद्धाई तवादी पुष्टि मार्ग में दीक्षित थे और तुलसी रामानन्द के विशिष्टाई तवादी में। सूर अन्तः साधना पर बल देने वाले, संसार से त्रिमुख होकर भजन कीर्तन द्वारा आत्मतुष्टि में आसक्त थे, अंतएव उन्होंने कृष्ण के द्वारिकाधीश वाले लोकपालक रूप को न लेकर उनके व्रजविहारी क्रीडामय रूप को लिया। किन्तु तुलसी की भक्ति में लोक-संग्रह का भी समावेश रहा। उन्होंने वस्तुतः भक्ति, ज्ञान और कर्म का समन्वय उपस्थित किया है। उनके राम लोक-धर्म के रक्षक और पालक के रूप में आते हैं। शास्त्र की लोक की और धर्म की मर्यादा का तुलसी को सदैव ध्यान रहता है। अन्तः साधना और लोक पक्ष दोनों को मिला कर ही

तुलसी चलते हैं। संसार के कष्ट और विषमरूपों का परिहार और सद-रूपों की स्थापना उनका विशेष विषय रहे। सांसारिक जीवन के सभी रूपों का उन्नत आदर्श उन्होंने उपस्थित किया है। धर्म का पछा तो वे सदैव पकड़े रहते हैं, न्यक्ति धर्म, समाज धर्म, वर्णाश्रम धर्म की उन्हें सदैव चिन्ता रहती है। इस प्रकार सूर की गायना जहाँ केवल अन्तर्मुखी थी, वहाँ तुलसी की अन्तर्मुखी उभय-मुखी। दोनों ही पहुँचे हुए भक्त थे, जिन्होंने अपने-अपने इष्टदेव के दर्शन करने का वर्णन किया है। तुलसी में सुधारक की प्रवृत्ति अधिक है, सूर में कम। तुलसी सवार में घुसकर भी उसमें निर्लेप रहते हुए लोक-कल्याण करना चाहते हैं और सूर संसार में एक और हटकर मस्ती में अपने इष्ट देवता का दर्शन चाहते हैं। सूर के कृष्ण भी मर्यादा पालक नहीं प्रतीत होते, बल्कि उसे तोड़ने ही प्रतीत होते हैं। सूर भी सांसारिक मर्यादाओं को एक ओर रख कर संसार को कृष्ण प्रेम में डुबा देना चाहते हैं। ज्ञान के समक्ष दोनों ही भक्ति को ऊँचा पद देने वाले हैं।

वस, ये ही इन दो महान् भक्त और अनुपमेय कलाकारों में समानताएँ या विशेषताएँ हैं।

प्रश्न—अन्य हिन्दी कवयित्रियों से तुलना करते हुए मीरावाह की विशेषताएँ दिखलाइये।

उत्तर—मीरा से प्रथम की किसी भी ऐसी हिन्दी कवयित्री का नाम नहीं मिलता, जिससे मीरा की तुलना हो सके। हाँ, मीरा के बाद में कई-एक कवयित्रियाँ हुईं, जिनसे मीरा की तुलना हो सकती है।

मीरा अत्यन्त भावुक, संस्कृत और कोमल हृदय की कवयित्री थी। साथ ही कृष्ण की अनन्य प्रेमिका भक्तितन भी थी। उसकी भक्ति मधुर भाव की थी। वह स्वयं को गोपी मान कर और कृष्ण को पति मान कर उपासना करती थी। यही माधुर्य भाव है। दास्य भाव, सख्य भाव आदि की भक्ति-भावनाओं में आत्म-समर्पण, तन्मयता, माधुर्य भाव होने अत्यन्त आवश्यक हैं, किन्तु उतने नहीं, जितने कि पति-पत्नी भाव में। संसार के सम्बन्धों में यह सबसे अधिक मधुर है। सो यही लौकिकपति विषयक प्रेम जब भगवदुन्मुख हो



जाता है, तब इसकी परम माधुर्य भाव संज्ञा हो जाती है। मीरा ने इसी भाव में भगवान् को भजा था। दूसरी विशेषता मीरा के काव्य की है, उसकी व्यक्तिगत अनुभूति दशा। मीरा की भावनाएं उसके मुक्त-भोगी हृदय से स्वाभाविक रूप से उद्भूत होती थीं और पूर्व की स्मृतियां और अनुभूतियां उनके विकासमें सहायक होती थीं। मीरा उनमें पूर्ण तन्मय होकर अपने आपको भूल ऐसे कार्य करती थी, मानों भगवान् साक्षात् ही उसके सामने हों। उसके हृदय में अपने अलक्ष्य प्रियतम के लिए वैसी ही अधीरता, व्याकुलता और तन्मयता है, जैसी कि लौकिक प्रेमिका के मन में होती है। उनके सामने नाचती थी, गाती थी, रोती थी और हंसती थी। यह एकान्त तन्मयता उसकी कविता की तृतीय विशेषता है। ये सब भावनाएँ या दशाएँ जैसे स्वाभाविक रूप में उद्भूत होती थीं, उसी रूपमें इनका अभिव्यञ्जन भी हुआ। मीरा ने अत्यन्त स्वाभाविक रूप में उनका प्रकाशन किया है। यह निरङ्कुल स्वाभाविकता उसके काव्य की अन्य विशेषता है। यद्यपि अलंकार आदि काव्योपादान भी भावानुकूल सुन्दर रूप में कविता में आए हैं, तो भी मीरा ने उनके लिए मुख्य परिश्रम नहीं किया। वे स्वतः भाव के साथ ही आ गये हैं। मीरा की इन्हीं विशेषताओं के आधार पर उसकी अन्य कवयित्रियों से तुलना की जाती है।

मीरा के पश्चात् के काल में अष्टारहवीं ईस्वी शती में कबीरपंथी श्री चरणदास के सम्प्रदाय में सहजोबाई-और दया बाई दो सन्त कवयित्रियाँ हुईं। ये दोनों गुरु बहिनें थीं। सहजोबाई की भक्ति प्रेम-मूलक थी। उसने श्रीकृष्ण प्रेम में अपने दीवानेपन का वर्णन किया है, जो बहुत मधुर है, अनुभूतिपूर्ण है और मीरा के साहित्य से बहुत प्रभावित है। किन्तु इस पर सन्तमत का विशेष प्रभाव है। पथ के अनुसार इसने अपने गुरु श्री चरणदास को भगवान् से भी ऊँचा दर्जा दिया है। इसकी वाणी सन्त सिद्धांत से विशेष प्रभावित होने के कारण, हृदय पक्ष का उतना मार्मिक चित्रण इसकी कविता में नहीं हो पाया, जितना कि मीरा की-कविता में। इसकी अनुभूति और हार्दिक भावनाओं की स्वाभाविकता और गंभीरता में, मीरा की तुलना में, बहुत कमी है। दया बाई ने तो मुख्यतया विरक्ति और सन्त-

सिद्धांतों का ही प्रतिपादन किया है। अतः उसकी कविताओं की तुलना में मीरा की अनुभूतिपूर्ण भावात्मक कविताएँ नहीं आ सकती, हाँ वे आ सकती हैं, जो मीरा ने पहले पहले निर्गुण सन्तों के प्रभाव में इस प्रकार की ज्ञान वैराग्य की की थीं। उनमें भी अन्त में कृष्ण प्रेम की ही दुहाई है और वे अव्यक्त हैं। अतः दयावाई के साथ तुलना का विशेष अवसर नहीं होता। दयावाई के हृदय में माधुर्य का अभाव-सा ही है, जय कि मीरा के काव्य की वह विशेष विशेषता है। इनके अतिरिक्त रसिक गिहारी, यनीठनी जी और सुन्दर कुंवरिवाई के नाम आते हैं, जो ईस्वी की अट्टारहवीं सदी में ही हुई थीं। यनीठनी जी भक्तवर नागरी दास की दासी थीं और सुन्दर कुंवरिवाई नागरीदास की बहिन थी, अतः दोनों ननद भावज थीं। इन्होंने प्रेम-भाव की अच्छी कविताएँ की हैं। दोनों पर मीरा की शैली का स्पष्ट प्रभाव पड़ा है, किन्तु दोनों ही उस तक नहीं पहुँच पाई हैं। यनीठनी जी की भाषा परिमार्जित है और उसने मीरा के समान ही उसी शैली में अपने हृदय की प्रेमानुभूति का वर्णन करने का प्रयास किया है। किन्तु वह मीरा की अनुभूति, गंभीरता और भाव-तन्मयता को नहीं पहुँच पाई है। सुन्दर कुंवरिवाई को जीवन घटनाओं की मीरा की जीवन-घटनाओं से बहुत समानता पाई जाती है। उसके भी मातृगृह के और श्वसुरगृह के जीवन में अनेक आपत्तियाँ, कष्ट और यातनाएँ थीं। किन्तु उन सबका फल उस पर वैसा नहीं पड़ा जैसा मीरा पर। मीरा तो इन विपत्तियों को मेलकर जगन्मुक्त हो भक्ति हो गई थी, किन्तु कुंवरिवाई में वैराग्य और भक्ति की वह मञ्ची अनुभूति उद्गत नहीं हो पाई। कविता में भी भावात्मकत्व की नितान्त कमी है। उसने अधिकांश में अपने काव्यकौशल के प्रदर्शन के साथ भगवान् की लीलाओं का वर्णन किया है। अनेक छन्दों का प्रयोग किया है। किन्तु उसकी कविता उतनी प्रतिभा और प्रभाव-पूर्ण नहीं, जितनी मीरा की। लीला-वर्णन भी उतना अच्छा नहीं जितना होना चाहिये था। भाव-पक्ष की तुलना का तो उतना अवसर ही नहीं है। भगवत्लीलाओं की वर्णयित्री इसके पहिले स० १६६८ में एक अन्य गंगावाई नामक कवियित्री हुई हैं, जो बल्लभ सम्प्रदाय की दीक्षिता थीं और जिसने सुन्दर कुंवरिवाई से

कहीं अधिक सुन्दर लीला-वर्णन दिया है। पहले हैं इन्हें लीला-वर्णन के प्रत्यक्ष दर्शन होते थे। अतएव इनके चित्र भी अधिक विचित्र होते थे। किन्तु इन्होंने लीला-वर्णन के अतिरिक्त और कोई वाक्य उपजाया नहीं होगा। लतः मीरा की भावानुभूति और निष्पन्न का उसमें अभाव है। इनके तन्मय पंजी एक अन्य प्रेम-कवियित्री शैलका नाम था। जिसने कृष्ण प्रेम के लक्षण लिखे हैं और लीला-वर्णन भी किया है। इसकी कविता में कविरीति और कल्पनाक उक्तियों के होने पर भी वास्तविक अनुभूति की महाराई विचित्रता उतनी नहीं है। अलौकिक प्रेम की राजाय उसमें लौकिकता की ही अधिक मात्रा प्राती है। लीला-वर्णन में मौलिकता नहीं है, लगी बंश परिष्कृती पर दिया गया है।

इनके परचान् मीरा की तुलना में, आधुनिक काल की दो अन्य महान् कवयित्रियों के नाम आते हैं, जिन्होंने नारी-सुलभ कान्त-वर्णन प्रेम-आदि भावनाओं को लेकर, हृदयाभिव्यक्ति की है। ये नाम हैं, सुभद्रादेवारी चौहान और महादेवी वर्मा। भावों का रोमजता, सरलता, स्वाभाविकता और भाषा के प्रवाह की दृष्टि से मीरा और सुभद्रा में बहुत साम्य है। तन्मयता भी उभयत्र समान है। सुभद्रादेवारी ने नारी-सुलभ प्रेम, श्रद्धा, वात्सल्य और देश-प्रेम से परिचित कविताएँ प्रधानतया लिखी हैं और भाव में हृदय कर तन्मय होकर लिखी हैं। मीरा के समान ही इनका हृदय भी भावुक है। मीरा के समान ही इनके भाव भी सरल और स्वाभाविक हैं और उनका प्रकाशन भी सरल स्वाभाविक और प्रवाहमय है। प्राचीन स्मृतियों के उदय के संकेत और त्याग की भावनाएँ भी इनकी कविता में मीरा के समान ही मिलती हैं। किन्तु तो भी मीरा से वैषम्य भी है। मीरा जिस अनन्त विरह की व्याकुलता का अनुभव करती थी, वह इनमें नहीं है। इनकी विरह वेदना 'किसी ठुकराई दृष्टि प्रेमिका' की है, जिसमें पुनः संयोग की भी आशा है। मीरा के व्यापक विरह में जो आदिमक प्रकुलता, मादकता, तन्मयता और अलौकिकता व्यञ्जित होती है, वह इनकी कविता में नहीं है। महादेवी का भी मीरा से अनेक अर्थों में साम्य है। मीरा की रसीली (मधुर) भक्ति तो अपनी अनूठी है ही, जिसकी समता इन में नहीं है। किन्तु मीरा के समान ही महादेवी भी जगत् को अपने मनोमुकुल न

पाकर, उससे विरक्त हैं और “अपने एक नये कल्पनामय छायालोक की सृष्टि कर उसमें रमण करना चाहती हैं।” इनके मन में भी मीरा के समान ही व्यापक वेदना है, जिसमें उद्वाम भी है और मादकता भी। भावानुभूति की मीरा के समान ही इनमें भी प्रधानता है। किन्तु महादेवी मीरा से कहीं अधिक चिन्तनशील हैं, दार्शनिक सिद्धान्तों के वश में हैं, वे भावचित्र की बजाय भाव विश्लेषण अधिक करने लगती हैं, दार्शनिक सिद्धान्त के प्रकाशन के लिए क्लिष्ट-रूपनाएँ भी करने लगती हैं, अतः इनकी कविता में भाव दब-से जाते हैं, उतने स्वाभाविक सरल नहीं रहते और माधुर्य भी उतना नहीं रहता, उसके स्थान पर दार्शनिक शुष्कता-सी आ जाती है। ऐसे स्थानों पर अनुभूति भी कम हो जाती है। मीरा के समान ही महादेवी की भी वृत्ति अधिकतर अन्तर्मुखी है, दोनों को ही वास्तव जगत् में सुख नहीं मिलता, अतएव अपने रूपना-लोक का आश्रय लेती हैं। किन्तु मीरा अपने कल्पना-लोक का स्पष्ट प्रत्यक्षत्व दर्शन करके उसके आनन्द में डूब जाती है और महादेवी का स्वप्न लोक या प्रियतम अस्पष्ट धुन्धला सा, रहस्यमय छायामय-सा रहता है। अतः आलम्बन के अस्पष्ट रहने से इनमें इतनी तन्मयता और विस्मृति नहीं है, जितनी मीरा में। महादेवी मीरा के समान अपनी भावनाओं को उद्गमित तो कर लेती हैं, पर उनमें तन्मयता से डूब नहीं पातीं, वहाँ उनकी दार्शनिकता और विचारशीलता आड़े आ जाती है। कहीं तो कल्पना इनकी इतनी अधिक होती है कि स्वाभाविक भाव का पूर्ण परिपाक नहीं होता। महादेवी की कविता में भी मीरा के समान कहीं कहीं भाव-संगीत और शब्द-संगीत मिलता है, पर प्रधानतया ये एक ‘वैराग्य भावित’ महिला हैं। इनकी कविताएँ इनकी अनुभूत भावनाओं का एकत्रीकरण-सा है। और उधर मीरा की कविता उसके अपने हृदय की अनुभूत मार्मिक अभिव्यंजना है, जो स्वाभाविक और सरल है।

अथवा

श्रीमद्भागवत के अमर गीत और नन्ददास के अमर गीत की तुलना कीजिये। (नन्ददास का अमर गीत अब पाठ्यग्रन्थ नहीं रहा।)

३. भक्ति मार्ग क्या है ? उसके गुण दोषों पर विचार कीजिये।

उत्तर:—धर्म के ज्ञान कर्म भक्ति आदि समस्त अंगों का मूल वेद से ही चलता है। समय-समय पर युगानुरूप इनमें से प्रत्येक का बलाबल रहा है। इन समस्त भागों का निरूपण गीता उपनिषद् पुराणों आदि में हुआ है। विभिन्न आचार्यों ने विभिन्न अंगों का ग्रहण कर अपने-अपने को सर्वोत्तमसिद्ध करने का प्रयास किया है और उसी के आधार पर वेद उपनिषद् दर्शन आदि की व्याख्याएं की हैं।

बौद्धमत की प्रबलता में, प्राचीन सनातन वैदिक धर्म का लोप हो जाने की दशा उपस्थित होने पर, श्रीमच्छंकराचार्य ने अपने अद्वैत मत की स्थापना करके बौद्धमत का खण्डन किया और तदनुसार ही दर्शनोपनिषद् गीता आदि धर्म ग्रन्थों की व्याख्या की। उन्होंने पारमार्थिक सत्ता केवल एकमात्र शुद्ध ब्रह्म की स्थापित की और इस समस्त सृष्टि को भ्रम, मिथ्या, अध्यास आदि बताया। उनके मत में केवल ब्रह्म ही सत् चित् ध्यानन्दरूप है, अन्य सब मिथ्या है। किन्तु सब कुछ के मिथ्या होने पर और केवल ब्रह्म की ही सत्ता रहने पर, भ्रम किस वस्तु में और क्यों होता है ? इसका उत्तर देने के लिए उन्होंने माया शक्ति की उद्भावना की। उनके मत से जीव भी ब्रह्म रूप ही है। किन्तु माया के कारण भ्रम-ग्रस्त होकर सांसारिक कष्ट भोगता है। मायाजनित इस भ्रम से छूटने पर जीव भी ब्रह्म रूप हो जायगा। और, माया से छूटने का साधन या कारण उन्होंने ज्ञान को बताया है, अर्थात् ज्ञानाचरण द्वारा जीव जीवदशा छोड़कर 'सोहम्' की ब्रह्म दशा प्राप्त कर सकता है। माया का विशेष वर्णन वे नहीं कर सके, उसे अनिर्वचनीय कह कर छोड़ गये। उनका ब्रह्म एक, अनादि, अनन्त, चैतन्यरूप, निर्विकार, निर्गुण शुद्ध रूप है। यद्यपि उन्होंने ब्रह्म की सगुण सत्ता को भी माना है, किन्तु इस सत्ता को माया-पिहित अतएव अज्ञान-परक कहा है और इसे ब्रह्म से निम्न स्थान दिया है।

किन्तु उनका यह शुद्धाद्वैतवाद या मायावाद केवल विशेष शिक्षित और उच्च मानसिक स्तर वाले व्यक्तियों के ही काम की वस्तु थी, सर्व साधारण के लिये यह विषय अशक्य था, इसलिए उनके इस मत का सार्वजनिक ग्रहण नहीं हुआ। ऐसी ही स्थिति में दक्षिण में श्रीमद् रामानुजाचार्य का उदय

हूआ। उन्होंने शांकर मत के मायावाद या शुद्धाद्वैत मत का खंडन करके कुछ विशिष्टता के साथ भागवत धर्म की पुनः स्थापना की। उन्होंने अपना नया वाद विशिष्टाद्वैतवाद चलाया। इस मत में माया को अनिर्वचनीय कह कर नहीं छोड़ा गया है, अपितु उसे परब्रह्म की ही अनादि शक्ति मान लिया गया है, जो जड़ रूप है। शक्ति और शक्ति वाले का क्योंकि अभेद होता है, इसलिए इन्होंने ब्रह्म के ही दो अंशों की कल्पना की—एक जड़ माया या प्रकृतिरूप, अचित् और दूसरा ब्रह्मरूप, चित्। इन दोनों ही रूपों से युक्त ब्रह्म को इन्होंने सृष्टि का कारण माना है। माया ब्रह्म की वशवर्तिनी सत्ता है और पुरुष अधिष्ठाता है। इस प्रकार से, इन्होंने चित् और अचित् से विशिष्ट ब्रह्म को मान कर अपना विशिष्टाद्वैतवाद चलाया। इस मत में ब्रह्म सृष्टि का अभिन्ननिमित्तोपादान कारण माना गया है। निमित्त कारण कार्य से पृथक् रह कर कार्य को उत्पन्न करता है, जैसे घड़े को चक्र चीवर कुम्हार आदि बनाते हैं। उपादान कारण से कार्य उत्पन्न ही होता है, जैसे मिट्टी से घड़ा। इस मत में ब्रह्म में निमित्त और उपादान इन दोनों ही कारणों की विशेषताएँ अभिन्न (व्याप्त) हैं। वह सृष्टि में व्याप्त भी है और पृथक् सत्ता भी रखता है। अतः अभिन्न निमित्तोपादान कारण है। इस मत में भी परब्रह्म की दोनों सत्ताएँ—निर्गुण और सगुण, स्वीकार की गई है, किन्तु निर्गुण को ये केवल ज्ञान का ही विषय मानते हैं, अनुभूति का नहीं और नाहीं उसको सर्व साधारण के लिये ग्राह्य समझते हैं। अतः इन्होंने ब्रह्म के सगुण रूप पर ही विशेष बल दिया। इनका मत है कि निर्विकारी पुरुष ही जब मायावश होकर नहीं, प्रत्युत संसार में धर्म आदि की हानि देखकर अपनी स्वतन्त्र इच्छा के वश होकर, अपनी शक्ति माया को साथ ले, प्रपञ्च रूप में अवतार लेता है, तो अपने पूर्ण प्रकट दर्शन देता है। अतः वही ब्रह्म का प्रत्यक्ष रूप है, उसी की उपासना करनी चाहिये। जो अप्रत्यक्ष है, निर्गुण-निराकार है, उसे स्थूल प्राकृतिक रागात्मक भाव का कैसे आधार बनाया जा सकता है? अतः इनकी दृष्टि में अलक्ष्य परब्रह्म से उसके अवतार रूप प्रत्यक्ष रूपों का अधिक महत्त्व है।

इनके मत में भी जीव और ब्रह्म में केवल अज्ञान या मायाकृत

अन्तर है, अन्य कुछ नहीं। जीव भी अंगी कल से उत्पन्न, उसके ही अंग हैं, जो मोक्षार्थक होकर नाग कष्ट भोगों हैं। इस मन में, मन्त्र के प्रत्यक्ष रूपों में वे, यथावधि, किसी एक भी उपासना करते, जीव माया शाल से पार होकर, स्वामीप्य, स्वायुज्य आदि सोऽन्त्या का लाभ कर सकता है, जो कि उसका प्रधान लक्ष्य होना चाहिये। यही त्रिगिष्ठाद्वैतवाद के आधार से चलने वाला भक्ति मार्ग है।

भक्ति का साधारण लक्षण होता है, "त्र्यादिविषयक रति (प्रेम) भक्ति होती है।" मनुष्य के सर्लौकिक देवतादि आलम्बन के विषय के अनुगम की भाव या भक्ति कहते हैं। यह अनुराग कई सम्यन्धों में और कई उपायों से हो सकता है। पिता पुत्र के रूप में, पत्नी के रूप में, बेटे के रूप में, गुरु शिष्य और स्वामी सेवक के रूप में और पति पत्नी के रूप में। इनमें से जीव को अपनी रुचि के अनुसार रूप स्वीकार करके उष्टदेव का सजन करना चाहिये। जीव की संसार से नाता रिश्ता तोड़कर, भगवद्भिमुख होकर सब कार्य करके, उन्हें उपाय के अर्पण का देना चाहिये, जिस से कर्म संस्कार से बचा रहा जा सके। और, या फिर भगवत् सवार्चना के अतिरिक्त और कुछ कार्य ही नहीं करने चाहिये। इस प्रकार से जीव थोड़े प्रयास से भक्ति के अनुरूप सवाचरण करता हुआ स्वामीप्यत्वात् या मोक्ष लाभ कर सकता है। इनके मत से भक्ति का यह मार्ग अन्य ज्ञान कर्म योग आदि के मार्गों से बहुत सरल है।

किन्तु इस मत से पथ-भ्रष्ट होने के भी अनेक अवसर हैं। संसार से विमुख होने पर व्यक्ति अकर्मण्य बन सकता है, साधारण कोटि के भक्त प्रायः ऐसे ही होते हैं। उपासना में अंगरूप से वाग्यार्थ विधान अर्थात् धूप-दीप पूजा, प्रसाद, भजन, गानवाद्य, नृत्य आदि भोग की वस्तुओं की विद्यमानता रहती है, जिनको साधारण भक्त के भोग की श्रामक्ति में फल जाने का अधिक अवसर रहता है। और भी, केवल भाव या देवतादि विषयक रति का ही आलम्ब लेने से, अज्ञान, अन्व-विश्वास उत्पन्न होने का सतरा है। अतएव सद् भक्तों ने भक्ति का आलम्बन लेते हुए भी ज्ञान का साध नहीं छोड़ा। इन आलस्य, अकर्मण्यता, आसक्ति और अन्व विश्वास की भाव-

नाश्रों ने बच कर ही कोई भक्त अपने चरमलक्ष्य की प्राप्ति कर सकता है । अन्य खतरा भक्ति में सम्प्रदायवाद के संकुचित दृष्टिकोण का है । इस संकुचित दृष्टिकोण ने शिव-भक्तों और विष्णु-भक्तों में और राम-भक्तों और कृष्ण भक्तों आदि में संघर्ष उपस्थित हो सकता है । इन दुर्गुणों से बचकर ही कोई भक्त अपने गन्तव्यस्थल पर पहुँच सकता है ।

अथवा

तुलसी मत क्या है ? उसकी विशेषताएं बताइये ।

उत्तर—तुलसी का सिद्धांत विशिष्टाद्वैतवाद था रामानुज का । उनकी रचनाओं के अन्तः साक्ष्य से यह बात उचित रूप में सिद्ध हो जाती है । वे टीकित भी सगुणभक्त वैष्णवों के श्री सम्प्रदाय में थे । अतः स्वभावतः उनका सिद्धांत विशिष्टाद्वैत ही था । वे चिदचिद् विशिष्ट को ही ब्रह्म मानते थे । उनके मन में ईश्वर जीव और माया तीनों की पृथक् सत्ता है । इन तीनों का ही उन्होंने वर्णन भी किया है । उन्होंने संसार को ब्रह्म और मायामय ही कहा है, वे गियाराममय सब जग को जानते थे । उनके काव्य में यद्यपि यत्र तत्र, वैराग्य के, ज्ञान के, कर्म और योग के प्रतिपादक भी वाक्य मिल जायगे, पर सिद्धांतरूप में उन्हें विशिष्टाद्वैत ही स्वीकृत था, यह उनकी रचनाओं विशेषतया चिनय पत्रिका के अध्ययन से सम्यक्तया व्यक्त हो जाता है । ज्ञान वैराग्य आदि के भाव उनकी भक्ति के अंग हैं ।

तुलसी रामस्वरूप के उपासक थे । उनके मत में, राम सच्चिदानन्द परमब्रह्म ही थे, जो भूमि का भार हरने, धर्म स्थापना के लिए और लुप्त होती हुई लोकमर्यादा के पालन के लिए, भूमि पर चरित्र करने आये थे । उनके साथ उनकी अन्य शक्तियाँ भी आई थीं । वे संसार की मर्यादा के पालन के हेतु मायाधीश्वर होते हुए भी मानो मायाधीन होकर चरित्र कर रहे हैं । समस्त जीव उन्हीं के अंश से उद्भूत तद्रूप ही हैं, जो अपने माया के अभिमान को छोड़ कर साहस्य (मोक्ष दशा इस मत में) लाभ कर सकते हैं । माया के पंजे से छूटने को मायापति श्रीराम की उपासना करनी चाहिये । उन्हीं के ऐश्वर्य गुण आदि का गान, कीर्तन, भजन, उनकी लीलाओं में निरंतर रमण करते हुए, ज्ञान, वैराग्य, सत्कर्म पूर्वक पवित्र जीवन



यापना करते हुए जीव का कल्याण हो सकता है। तात्कालिकी अमर्यादित लोक दशा में उनको रामरूप ही मङ्गलदायक प्रतीत हुआ, अतः उन्होंने उसी की अनन्य भक्ति की। तुलसी वस्तुतः ज्ञानी नहीं थे शुद्धाद्वैतवादी; वे तो परमभक्त अनन्य रामचरणानुरागी थे। उन्होंने राम से सदैव भक्ति का ही वरदान मांगा है। रामभक्ति के साथ उन्हें नर्क भी सुखदायक और उसके बिना स्वर्ग भी दुःखदायक लगता है। अनेक स्थलों पर उन्होंने भक्ति को सर्वसुलभ बताया, ज्ञान को उसके बराबर का दर्जा नहीं दिया है। कृष्ण का गान भी उन्होंने किया है, किन्तु हृष्ट देव उनके राम ही थे। जिनको छोड़ उन्हें और कोई नहीं भाता था। कृष्ण का गान उनकी आन्तरिक ज्ञान की अभेद दृष्टि का परिचायक है, जिसके द्वारा वे विष्णुत्व को कृष्ण में भी देखते थे। और, विष्णुत्व के आ जाने का अभिप्राय था, कृष्ण में रामत्व का भी आ जाना, क्योंकि राम भी विष्णु रूप ही थे। वस्तुतः प्रधान दृष्ट उनके मर्यादापालक राम ही थे।

तुलसी की भक्ति सेव्य सेवक भाव की थी। वे राम को स्वामी और अपने को या संसार को उनका सेवक मानते थे। सेवक जैसे अपने जीवन का भार स्वामी पर छोड़कर, केवल उसीके लिए जीवन व्यापार(कार्य) करना हुआ निश्चिन्त हो जाता है, वैसे ही तुलसी भी राम पर अपनी सब चिन्ता छोड़कर, अनन्य भाव से उन्हीं के निमित्त करते थे, जो करते थे। समर्पण, रामार्पण ही उनका मूल मंत्र था। सेव्य सेवक भाव में स्वामी में पूर्ण श्रद्धा, विश्वास, उसके ऐश्वर्य के प्रति आश्चर्य और आदर, उसकी असीम शक्ति में अटल भरोसा, उसके सौन्दर्य, शील, उदारता आदि गुणों के प्रति अमित अनुराग आदि भाव होते हैं। अपने विषय में दास अत्यन्त हीनता, तुच्छता, अयोग्यता, निरभिमानता आदि का अनुभव करता है। संसार की आसक्ति से उसका कुछ प्रयोजन नहीं होता है, क्योंकि ऐसा करने पर उसके वास्य कर्म (प्रभु सेवा) में बाधा पहुँचेगी। उपर्युक्त भावनाएँ तुलसी की रचनाओं में, विशेषतः विनयपत्रिका में, प्रचुर परिमाण में प्राप्त होंगी। अतः तुलसी सेवक भाव से राम को भजते थे।

इसके अतिरिक्त, तुलसी की भक्ति एक बड़ा भारी समन्वय है, जोकि

उसकी अन्यो से विशेषता है। उसमें अनेक असमन्वित पदार्थों के समन्वय उपस्थित किये गये हैं। तुलसी की भक्ति ज्ञान से रहित नहीं हैं। ज्ञान का समन्वय उसके साथ सदैव रहता है। ज्ञान दृष्टि की उदारता से ही वे किसी भी देवता में, पशु-पक्षी में भेद नहीं देखते। उनकी भक्ति में सधके लिए समान स्थान है। यहाँ तक कि पशु और पक्षी और मनुष्य तक में भेद नहीं। मानस के प्रसंगों में अनेक पशु-पक्षी राम-भक्ति से गति प्राप्त करते हैं। इसी ज्ञान दृष्टि से वे सम्प्रदाय के संकुचित भाव से भी दूर रहे। उन्होंने राम कृष्ण में केवल भक्त की रुचि का भेद देखा, पारमार्थिक नहीं। उन्होंने ब्रह्मा विष्णु महेश, इन तीनों देवताओं का भी समन्वय उपस्थित किया, इन तीनों को इन्होंने एक ही देव की मूर्ति बताया। राम शिव की उपासना करते हैं, शिव राम की। इस प्रकार ज्ञान के सहयोग से ही इन्होंने यह सम्प्रदाय विरोध का भी समन्वय उपस्थित किया। किन्तु रामभक्ति के बिना कोरा ज्ञानवाद ये व्यर्थ बताते हैं। ऐसे पाखंडी ज्ञानियों की इन्होंने बहुत निन्दा की है। ज्ञान के साथ इन्होंने कर्म को भी नहीं छोड़ा है। इनकी भक्ति संसार से विमुक्त करके अकर्मण्य बनाने वाली नहीं, अपितु कर्म, सत्कर्म की प्रबल प्रेरणा भी देती है—रावण के समान आचरण नहीं करो, राम के समान करो। सांसारिक सम्बन्धों में, सब का आदर्श उपस्थित किया है। मर्यादा का तुलसी को विशेष ध्यान रहा है। शास्त्रीय, वैदिक, स्मार्त मर्यादाओं के साथ उन्हें लोक मर्यादा का भी पूर्ण ध्यान रहा है। अतः तुलसी की भक्ति अकर्मण्य नहीं, प्रत्युत मर्यादित कर्म वाली है। तुलसी ने अपनी भक्ति में अध्यात्म और लोक दोनों पक्षों का सुन्दर समन्वय उपस्थित किया है। उनकी भक्ति कृष्ण भक्तों के समान केवल अन्तर्मुखी, अपनी ही व्यक्तिगत साधना में परायण नहीं है, अपितु उसमें लोक-संग्रह की भी उतनी ही उदात्त भावना है, जितनी कि व्यक्तिगत अन्तः साधना की। इस प्रकार भक्ति में तुलसी ने सत्कर्म का परित्याग नहीं किया। साथ ही योग और वैराग्य का साथ भी नहीं छोड़ा। योग के यमनियमादि के अपालन से भक्त कर्तव्यच्युत होकर भटक सकता है। इसलिए योग का भक्ति के साथ समन्वय है। वैराग्य के बिना भी भक्त भोग की

आमक्ति में फँस सकता है, अतः तुलसी ने वैराग्य को भक्ति के साथ रखा है। भक्त के सिर पर ज्ञान और वैराग्य का अंकुश न रहने से, वह कर्तव्य-भ्रष्ट हो सकता है।

धर्म का और तुलसी की भक्ति का कहीं साथ नहीं छूटता। धर्म उसका प्राण है। धर्म की मर्यादा सर्वोच्च है। राम एक पग भी धर्म की मर्यादा से बाहर नहीं जाते, क्योंकि धर्म संस्थापनार्थ ही तो उनका अवतार हुआ है। इस प्रकार तुलसी की धर्म भक्ति की प्रतिमूर्ति सी सांगोपांग निरूपित हुई है उनकी कृतियों में।

अपने हृत्पी न्यापक और ज्ञानोद्धार दृष्टिकोण से, तुलसी की भक्ति भक्ति के उपरोक्त अनेक दृष्टियों में संघी रह कर, भक्ति मार्ग का भी एक आदर्श रूप उपस्थित करती है, जिसमें लोक और परलोक दोनों सिद्ध होते हैं। प्रेमी भक्ति के प्रिना वे जगत् को मिथ्या बताते हैं।

४. जिन्हीं दो पर आलोचनात्मक विचार प्रकट करिये—

(क) तुलसीदास के आध्यात्मिक विचारों का जितना यथातथ्य, स्पष्ट और उद्भूत उद्भूत पूर्ण परिचय हमें विनय पत्रिका के पदों से मिल सकता है, उतना कदाचित् उनकी अन्य रचनाओं में किसी से नहीं।

उत्तर—विनय पत्रिका वस्तुतः तुलसी का सिद्धान्त-ग्रन्थ है। मुक्तक है, गाने योग्य पदों में लिखा गया है। प्रत्येक पद का विषय स्वतन्त्र है। अतः उसमें अपने आध्यात्मिक विचारों के प्रकाशन का जितना अवसर था उतना, मानस में नहीं। तुलसी ने इस विनय पत्रिका में सभी विषयों का समावेश किया है। राम के रूपों का वर्णन है। भक्ति के सिद्धान्तों का वर्णन है। ज्ञान वैराग्य, धर्म, कर्म, आचार आदि का वर्णन है। भगवान् के प्रति भक्त के आनेद्वेष, अपनी लघुता, पाप आदि का कथन है, आत्मगतानि, पञ्चात्ताप आदि के पद हैं, भगवान् के प्रेरणार्थ ज्ञान, जगत् की निस्मारता आदि का वर्णन है। कृतियुग के पाप और अध्याचारों का वर्णन है और उनको देखकर एक परिवर्तनात्मक मन में जो भी भाव उठ सकते हैं, वे सब विनय पत्रिका में मिलेंगे। विशेषतः अपने आध्यात्मिक सिद्धान्तों का तो स्पष्ट और सांगो-

पांग वर्णन किया है। ब्रह्म, माया, जीव, जगत् से लेकर ज्ञान कर्म उपासना, योग, वैराग्य आदि सभी विषयों पर अपने मन्तव्यों का प्रतिपादन किया है। उनका परिशीलन करके बड़ी सुविधा और निश्चय-पूर्वक तुलसी के आध्यात्मिक विचारों की जानकारी प्राप्त की जा सकती है। अतः विनय-पत्रिका के विषय में प्रश्नगत उक्ति सर्वथा ठीक ही है। विनय पत्रिका तुलसी के आध्यात्मिक विचारों का वस्तुतः बहुत शुद्ध संकलन है, जोकि उनकी प्रौढ़ काव्य की रचना है और अतएव जिसमें उनके विचार बहुत परिपक्व और परिमार्जित रूप में प्राप्त हो सकते हैं। विनय पत्रिका वस्तुतः तुलसी-पद्धति का दर्शन है, जिसमें सूत्र रूप में उनकी समस्त पद्धति का निरूपण है।

(ख) हृदय के पारखी सूर ने सम्बन्ध भावना की शक्ति का अच्छा प्रसार दिखाया है।

उत्तर—सूर वस्तुतः भाव प्रधान कवि थे। मानव-हृदय के सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों की भी उन्हें पूरी परख थी। उनकी भक्ति क्योंकि माधुर्य भाव की थी, शुद्ध प्रेम लक्षणा, अतएव उन्होंने हृदय के मधुर पक्ष का ही अधिकतर चित्रण किया। उनका प्रधान रस शृंगार था, जिसे उन्होंने महारस कहा है। यह दो वियुक्त हृदयों की सम्बन्ध भावना का ही रूप है। सृष्टि का चरम माधुर्य इसी सम्बन्ध भावना में निहित है। सूर ने इसीको लिया। इस सम्बन्ध भावना में जितना माधुर्य हो सकता है, अन्य किसी में नहीं। सूर ने इस सम्बन्ध भावना या शृंगार के दोनों रूपों का ही सर्वाधिक चित्रण किया है। संयोग और वियोग दोनों का सूर ने अनुपम वर्णन किया है। संयोग का अनुपम रूप उनके लीला वर्णन या राम वर्णन में मिलता है और वियोग का विशद और व्यापक रूप कृष्ण-विरहणी गोपिकाओं में मिलता है, अमर गीत जिसका अनुपम चित्र है। कहना नहीं होगा, भाव पक्ष के लिए अमर गीत, सूर सागर का सार माना जाता है। इस मधुर सम्बन्ध भावना के अतिरिक्त अन्य सम्बन्धों के माधुर्य की ओर भी सूर निरपेक्ष नहीं रहे। इस सम्बन्ध भावना में वात्सल्य भी आ जाता है। यशोदा और नन्द के स्नेह में ममत्व का कैसा सुन्दर चित्रण

हुआ है ! इसी प्रकार गोप ग्वालों का मरुप्र भाव भी कितना प्रस्फुटित हुआ है ! किन्तु विशेष रूप से सूर ने रति-भाव का ही वर्णन किया है, क्योंकि हमसे सधुरतर सम्बन्ध भावना सृष्टि में अन्य नहीं हो सकती । कृष्ण के जीवन के उन्हीं अंशों का विशेष चित्रण किया है, जिनमें इस सम्बन्ध भावना का प्रासुख्य है । अतः सूर ने सम्बन्ध भावना का अष्टछा प्रसार दिखाया है, यह कहना उचित ही है । इस सम्बन्ध भावना की सूक्ष्मता, गंभीरता और विशदता में सूर को अन्य कोई कवि नहीं पा सकता । वे इस क्षेत्र में अनुपम हैं ।

(ग) सूर की रचना जयदेव और विद्यापति के गीतकाव्यों की शैली पर है ।

उत्तर—सूर से पहिले गीति-परम्परा हिन्दी में चालू हो चुकी थी । हिन्दी में यह परम्परा सर्वप्रथम वीर-गीतों के रूप में वीरगाथा काल में होती है । भाट चारण लोग मुक्तक गीतों में अपने आश्रयदाता राजा के शौर्य वीर्य आदि का गान गाने योग्य मुक्तक गीतों में किया करते थे । इसके पश्चात् यही गीत-पद्धति वीरगाथा काल के संघर्ष के अन्त हो जाने पर भक्तों द्वारा भी अपना ली जाती है । भक्तों से पहिले ज्ञानमार्गीय आदि और योगपंथी सन्त नाथ लोग ब्रह्मज्ञान और वैराग्य विषयक सिद्धान्तों या उपदेशों का पूरे ही गाने योग्य गीतों में प्रतिपादन किया करते थे । भक्तों से सर्व प्रथम विस्तृत रूप में इस पद्धति का प्रयोग जयदेव, विद्यापति चण्डीदास ने किया है । इनमें से जयदेव ने संस्कृत में गीत गोविन्द की रचना की । गीत गोविन्द में कृष्ण चरित विषयक राग रागनियों में पद लिखे गये हैं । विद्यापति ने मैथिली हिन्दी में कृष्ण राधा के प्रेम के सुमधुर चित्र गेय पदों में उतारे हैं और चण्डीदास ने बंगला में कृष्ण प्रेम के गीत लिखे हैं । गीत पद्धति में एक टेक या ध्रुवपद रख कर बाद में अन्य यथेच्छ-संख्यक पद जोड़ दिये जाते हैं ।

सूर ने इसी पद्धति का अनुकरण किया है । उन्होंने इतने परिमाण में गीत लिखे हैं, जितने अन्य किसी ने नहीं लिखे । पद्धति उन्होंने भी यही रखी, एक टेक रखकर बाद में अन्य पद जोड़े हैं और सारा का सारा

पद किसी न किसी राग या रागनी में बँधा हुआ है। किन्तु अपनी प्रतिभा, कान्यकौशल, कल्पनाशक्ति और मनोविज्ञान की परख के बल पर सूर अपने इन पूर्ववर्ती कवियों से बहुत आगे बढ़ गये हैं। जयदेव में संगीत, पद-लाजित्य और भाव की रसमयता तो अवश्य है, किन्तु सूर की-सी वर्णन-विविधता नहीं है। उनके समस्त पदों में एक ही ढग-मा बरता गया है, सूर के समान विविध प्रसंगों की उद्भावना कर वे उसमें विचित्रता नहीं ला सके हैं। विद्यापति ने भी यद्यपि जयदेव के समान ही मुक्तक मधुर पदों में राधा कृष्ण के विविध प्रेम प्रसंगों का वर्णन किया है, जाँ अत्यन्त मधुर होने हुए भी सूर के समान अलौकिक नहीं हो पाया। विद्यापति ने वस्तुतः लौकिक शृंगार का ही वर्णन किया है, जो अनेकत्र भक्ति की मर्यादा से बाहर चला जाता है। अतः विद्यापति के कृष्ण प्रेम में लौकिकता ही रहती है, सूर के समान आध्यात्मिकता उनमें नहीं रहती। चण्डीदास ने भी बंगला में ऐसी ही कोमल-कान्तपदावली में कृष्ण प्रेम के ऐसे ही सुन्दर और मधुर गीत लिखे हैं, किन्तु उनमें लीला-वर्णन का अभाव है। सूर ने लीलाश्री का भी उतना ही विशद वर्णन किया है, जितना कृष्णविषयक प्रेमभाव का। इस प्रकार से जयदेव आदि कवि सूर के आदर्श होते हुए भी सूर अपनी मौलिकता और प्रतिभा के बल से उनसे कहीं आगे बढ़ गये हैं। सूर न अपने गीतों में वस्तुतः अपने आदर्शभूत इन कवियों की समस्त सद् विशेषताओं को लाकर, अपनी मौलिकता और प्रतिभा से, उन्हें अनुपम बना दिया है।

(घ) भ्रमरगीतसार का मुख्य उद्देश्य वस्तुतः निगुणवाद का खण्डन और गुणवाद का प्रतिपादन है।

उत्तर—(भ्रमरगीतसार अब परीक्षा में नहीं है, तो भी कुछ सकेत दिये जाते हैं) भ्रमरगीत सूर सागर का सर्वांगिक रसमय प्रसंग है। इसमें भ्रमर नाम से उद्धव को सम्बोधित कर गोपियाँ अपने तर्क और अनुभव के आधार पर उसके ज्ञानवाद का खण्डन करती हैं। सूर ने इस प्रसंग से दो काम निकाले हैं। एक तो वियोगपक्ष की अत्यन्त मधुर अभिव्यंजना की है, पद-पद में गोपियों को विरहानुभूति का सागर उमड़ता है और दूसरे ज्ञान मार्ग की अपेक्षा भक्ति मार्ग को श्रेष्ठ सिद्ध किया गया है। ज्ञानमार्ग को शुष्क तर्कवाद

और अव्यवहार्य बना कर उसका खण्डन किया गया है। सूर के समय में ज्ञानमार्गियों द्वारा भक्ति की बड़ी छोछाजेदर की जारही थी। ज्ञानी सन्त और नाथों ने भक्ति का दुरी तरह खण्डन किया था और आधे दिन पुनरुद्गत भक्ति मार्ग वालों से उनके शास्त्रार्थ विवाद हुआ करते थे। सूर ने भी अपने सागर में भ्रमरगीत की उद्भावना कर, ज्ञान को भक्ति के समस्त पराजित किया है। उद्भव को भी श्री कृष्ण इसी लिये ब्रज भेजते हैं कि उसकी ज्ञान की भ्रमपूर्ण शुष्कता दूर होकर वह प्रेमरसिक हो जाय। उनका गुस उद्देश्य यही था, क्योंकि वह सदैव उनके साथ रहता हुआ भी नीरस बातें करता था और कृष्ण अपने प्राचीन ब्रज प्रेम का वर्णन किसी को सुना नहीं पाते थे। उसकी इसी शुष्कवृत्ति को सरस करने को उन्होंने उसे गोपी-गुरुओं के पास भेजा था। उद्भव-भ्रमर शुष्क ज्ञानवाद का प्रतीक है। उसकी समस्त उक्तियां तर्क और विचार की उक्तियां हैं, जो कौरी हैं, शुष्क हैं, जिनमें प्रेम के नाम को कुछ नहीं। गोपियां उन सब का अपनी प्रेम ठोली, एकान्त सरस प्रेमानुभूति के बल पर खण्डन करती हैं। बीच-बीच में व्यंग्य की चांटे भी चलती हैं। और, अन्त में उद्भव की बोलती बन्द हो जाती है और उसे कोई उत्तर नहीं सूझता। वह गोपियों के पांव पकड़ कर उनके मार्ग का अनुगामी बन जाता है। स्पष्ट ही यह भक्ति-मार्ग की ज्ञान मार्ग पर एकान्त विजय ही है। तर्क से अनुभूति को ऊंचा दर्जा दिया गया है और इस प्रकार अग्नित्त प्रामीण किन्तु प्रेम-योगिनी गोपियों से एक प्रसिद्ध ज्ञानी योगी सन्त को मुंह की गानी पटती है। वह कान पकड़ कर, ज्ञानवाद को भ्रम और खंगव जाता है और भक्त बन कर मथुरा जाता है।

सूर ने स्पष्ट रूप में हम प्रसंग की उद्भावना करके, निर्गुण ज्ञानवाद का खण्डन करके, अनुभूतिमूलक मगुण वाद का प्रतिपादन किया है।

(८) उक्ति वैचित्र्य और अर्थ गौरव का क्या जीवा जागता वर्णन विनय-पत्रिका में मिलता है, वह देखते ही बनता है।

उत्तर—विद्योगी हरि जी की विनय पत्रिका के विषय में यह उक्ति संग्रहा मय्य है। हम में कोई मन्देह नहीं हो सकता। कारण, विनयपत्रिका:

गोस्वामी जी की प्रौढ़ रचना है, प्रौढ़ काल की, जबकि वे रामचरित मानस जैसे महा-काव्य की रचना कर चुके थे। अतः इस में उक्ति-वैचित्र्य अर्थ-गंभीर्य और गौरव सबसे अधिक मिलना स्वाभाविक ही है। तुलसी महाकवि थे, अतः उनकी रचना में भरती के पद बहुत कम मिलेंगे। एक एक शब्द से, एक-एक लहजे से, उन्होंने बड़े-बड़े व्यंग्य अर्थों का अभिव्यंजन किया है। विनयपत्रिका में इन दो गुणों के प्रदर्शक असंख्य पद मिलेंगे। दो चार उदाहरणार्थ यहां दिये जाते हैं। देखिये, निम्न पंक्ति में, भगवान् का कैसा सार्थक नाम पुकारा जाता है, प्रकरण के अनुकूल—

तुलसिदास भव न्यालप्रसित तव सरन उरग-रिपु-गामी !

संसार-रूपी सर्प से जकड़े हुए, तुलसी सर्प-भोजी गरुड़ का वाहन रखने वाले प्रभु का आवाहन करते हैं। भगवान् को कण्ट नहीं देना चाहते। उनका गरुड़ ही भवव्याज को खाकर उन्हें मुक्त कर देगा। अतः तुलसी का उरगरिपुगामी पद का चुनाव बहुत ही साभिप्राय है। देखिये, इस पद में कितना गंभीर और उदार अर्थ है—

हाँ अबजौं करतूति तिहारिय चितवत हुतो न शबरे चेते ।

अथ तुलसी पूतरो बांधि है, सहि न जात मोपै परिहास एते ॥

हे राम ! अब तक तो आप की करतूत मैं देखता रहा, पर आप चेते नहीं, पर मैं अब पुतला बांधूंगा, क्योंकि अब मेरे से इतने परिहास सहे नहीं जाते। बाजीगर को खेल दिखाने पर भी जय पैसे नहीं मिलते, तो वह सूम का पुतला बनाकर उस का अपमान किया करता है, जिससे सूम (जिसने उसे कुछ न दिया हो) लज्जित होकर उसे कुछ दे दे। इस पुतले बांधने के कार्य का तुलसी ने कैसा प्रयोग किया है ! तुलसी की लोग हंसी उढाते हैं कि यह राम-सेवक की कैसा दशा है, यह अपने स्वामी की झूठी ही बड़ाई करता है। इसकी कोई नहीं सुनता, आदि ! तुलसी इस से तग आकर ही भगवान् का पुतला बांधने चले हैं जिससे सूम भगवान् को लज्जित होना ही पड़ेगा। इसी प्रकार निम्न पंक्ति में देखिये सीधी सादी बात को किस भंगी से किस विचित्रता से कहा गया है !

हाँ सनाथ हूँ हौं, सही तुमहुँ अनाथरति, जो लघुतैहि ना भितै ही ।



तै भी सहाय हो जाऊंगा और आप भी सच्चे अर्थों में अनाथपति हो जायेंगे, यदि आप (मेरी) लघुता से न भीत हों। बड़े लोग छोटों से व्यवसाय करते हैं, क्योंकि उनकी संगति से उनका दर्जा कम होता है, दूसरे तुल्य मांग न बैठे, यह डर भी रहता है। तुलसी ने वैसी मार्मिक वचन-माला से टन्नि कही है इसी तरह—

विनय पत्रिका दीन क याप। आप ही बाँचो।

ये 'याप' शब्द देविये कितना उचित रखा है, जो अत्यन्त गहन सम्बन्ध का लोचक है। राजदरबारों में राजा को पत्रिका पढ़ कर सुनाई जाती है। यही तुलसी उन्हें स्वयं बाँचने को कहते हैं, क्योंकि दीन की पत्रिका को सुमाहव लोग धर धर फेंक देते हैं। इसी पद की अगली पंक्ति में उन्हें, पद भर स्वीकृति के हस्तांतर करके फिर पँचों से पढ़ने को कहते हैं। उन्हें, डर है कि कहीं पँच दीन की प्रार्थना में भाजी न मारें। किन्तु यह सब 'याप' शब्द के अर्थ पर कहने का साहस हो रहा है। राजा या स्वामी से तो इतना कहने की टटना करने का कौन साहस करेगा? और, करने पर भी प्रतीप फल मिलने की ही अधिक संभावना है।

इस प्रकार के उक्तिरत्नों के विनय पत्रिका में ढेर लगे पड़े हैं। ये दो चार ही पर्याप्त हैं।

५ किन्हीं चार पर संनिष्प टिप्पणियाँ लिपिये—

- (क) राम पंचाशायी में कृष्ण का स्वरूप। (नन्ददास का यह ग्रन्थ अथ परीक्षा में नहीं रखा है।)
- (ख) नन्ददास के दार्शनिक विचार। (यह काँस्य धातु हो गया है)
- (ग) मूर की विनयेतापी।

उत्तर—मूर मुझाई मराठी श्री जननभाचार्य के पुण्डितमार्ग के अनुयायी थे और शब्दों के अनुगमन के अनन्य भरण थे। उन्होंने अपने गुरु श्री भक्तवत्सल के रूपानुसार भाषणात्वात् नुक्त पदों में अनुवाद किया था, जो मूर सागर के नाम से विख्यात है। इस ग्रन्थ में कृष्ण के समस्त चित्र का विशेष वर्णन है, मूर ने अपनी मूर और प्रेमलक्षणा, २ किन्तु उपयुक्त, उनके मूर और प्रेमलक्षणा चित्रों का ही विशेष चित्रण किया है। मूर ने

ये पद वस्तुतः राग रागनियों में बांध कर गाने के लिये लिखे हैं। पदों में कृष्ण के रूप-वर्णन से लेकर उनकी बाल-क्रीड़ा, यौवन-जीव्वा, रासलीला, आत्म-विनय आदि विषय रखे हैं।

सूर महाकवि थे और संगीताचार्य भी। अतः उनके काव्य में भाव और संगीत का समन्वय "सुवर्णो गन्धयोगः" को चरितार्थ करता है। सूर का प्रधान रस शृंगार रस है और उसीके दोनों पक्ष संयोग और वियोग का उन्होंने सांगोपांग विग्रह वर्णन किया है। साथ में वात्सल्य भी आया है। इसके अतिरिक्त अन्य रसों की भी अवतारण सूर ने की है, किन्तु बहुत कम। नहीं तो, मुख्यतया उन्होंने शृंगार की ही मधुर २ अभिव्यञ्जना की है। सूर का शृंगार अलौकिक है। उस में लौकिकता की गंध नहीं आती। सूर ने इस रस में जो कुछ लिख दिया है, उस तक कोई नहीं पहुँच सकता। संयोग, वियोग और वात्सल्य का कोई भी कोना सूर ने बिना रसों के नहीं छोड़ा है। अतः अन्यो के वर्णन को सूर की जूझन माना जाता है। सूर मधुर भावनाओं के कवि थे और उन्होंने मधुरतया ही उनका अभिव्यञ्जन किया है जिससे श्रोता भ्रमे बिना नहीं रहता।

सूर बाल कृष्ण के सेवक थे और युवा कृष्ण के सखा थे। अतः सूर ने इन दोनों भावों—सेव्य सेवक भाव और सख्यभाव—से भक्ति की है।

सूर की भाषा शुद्ध ब्रजभाषा थी, जो पहिले से साहित्य में चल चुकी थी, परन्तु जिसे सूर ने सुन्दर परिनाजित साहित्यिक रूप दिया था। सूर की ब्रजभाषा में संस्कृत, अरबी, फारसी, अरबी आदि के शब्द भी मिश्रित मिलते हैं। परन्तु मूल रूप में वह शुद्ध ब्रज है, जिस में ठेठ शैलीचाल की ब्रजभाषा की छटा भी चिखरी हुई है। सूर की भाषा वनवर्तिनी थी और विषयानुरूप रूप-परिवर्तन करती चलती थी।

सूर संगीत के भी आचार्य थे। उन्होंने अनेक राग रागनियों में बांध कर पद लिखे हैं। उनमें से अनेक रागों का तो अब कोई नाम भी नहीं जानता, लक्षण तो दूर।

भाव-सौन्दर्य के साथ सूर काव्य कला के भी परम आचार्य थे। काव्य के सभी उपादानों—रस रीति अलंकार आदि—का यथोचित सुन्दर

समावेश उन्होंने किया है। काव्य की कला ने उनके भावों को अनावश्यक दबाया नहीं, अपितु उनका शृंगार किया है। कोरा काव्य-कौशल भी सूर ने साहित्य-लहरी में दिखाया है, जो इसीलिये दुरूह हो गई है।

सूर ने प्रकृति-वर्णन भी किया है, परन्तु अपने रस के अद्भुत रूप में। तो भी उसमें मौलिकता है, चमत्कार है। विभिन्न ऋतुओं में शरद, वर्षा और वसन्त का विशेष वर्णन किया है, क्योंकि शृंगार में उद्दीपन का कार्य विशेषतः ये ही ऋतुएँ करती हैं।

सूर की प्रमुख विशेषताएँ ये ही हैं। इनके अतिरिक्त छोटी मोटी अन्य भी अनेक विशेषताएँ हैं, पर उनके लिये यहाँ स्थान नहीं है।

(घ) रास पंचाध्यायी अथवा पञ्चावत का कथानक। (कोर्स बाल्य है)

(ङ) जायसी पर सूफीमत का प्रभाव। (देखिये प्रश्न पत्र १म स० २००२ प्रश्न ५ (क) भाग)

(च) रास और मुरली का महत्व।

उत्तर—कृष्ण भक्ति सम्प्रदाय या वल्लभ-सम्प्रदाय में रास और मुरली का विशेष महत्व है। सूर ने भी इनमें अपनी मौलिक प्रतिभा के संयोग से अलौकिकता उत्पन्न कर दी है। पुष्टि मार्ग में रास और मुरली को आध्यात्मिक रूपक दिया गया है। कृष्ण परब्रह्म हैं, मुरली उनकी योगमाया है, जो अपने गम्भीर और आकर्षक स्वर से समस्त जीवों का आह्वान करती है, उनकी मोह निद्रा तोड़ कर, उन्हें जागरूक करती है। गोपियाँ जीवों की प्रतीक हैं। उन्हें कृष्ण अपनी योगमाया मुरली के स्वर से अपने पास बुलाने हैं। वे उसके आकर्षण को संभाल नहीं सकतीं और तत्काल गृह व्यापार को छोड़ कर उनके पास जा पहुँचती हैं। रूपक द्वारा, मुरली का आकर्षण समस्त जगत् से नाता तुड़वा देता है और भगवत्सामोप्य प्राप्त करा देता है। इसी आध्यात्मिक रूपक के आधार पर सूर आदि महा-कवियों ने मुरली के अलौकिक प्रभाव का वर्णन किया है। भागवत में उसी का वेणुवादन रूप में वर्णन हुआ है। रास का भी इसी प्रकार आध्यात्मिक रूप है। सूर ने रास को गान्धर्व विवाह बताया है। रास का आध्यात्मिक अर्थ, इसी प्रकार, जीव और ब्रह्म का आध्यात्मिक संयोग या सारूप्य बताया

है। परब्रह्म कृष्ण अपनी योगमाया रूपी सुरली से गोपी रूप समस्त जीवों का आह्वान करते हैं और वे उनके समीप एकत्रित होकर आनन्द-लाभ करते हैं। राम में गोपियां कृष्ण को सर्वस्व समर्पण कर, उनकी हो रहती हैं, अतः परकीया न रह कर स्वकीया हो जाती हैं। स्वभावेन इस प्रकार पूर्ण आत्मसमर्पण कर भगवदर्पण हो जाना ही वस्तुतः राम से अभिप्रेत है। लौकिक संयोग के रूपक से आध्यात्मिक संयोग का ही अभिप्राय है। वहां जाने पर आनन्द की एकान्त तन्मयता की दशा उपस्थित हो जाती है। जब किसी के हृदय में अभिमान व्यक्त होता है तो कृष्ण अन्वर्धन हो जाते हैं और जब त्रिरह में व्याकुलता अत्यन्त बढ़ जाती है तो पुनः प्रकट हो जाते हैं, जैसा कि उन्होंने रास के साथ किया। हमसे भी आध्यात्मिक रूपक ही स्पष्ट हो जाता है। अभिमान में आत्मसमर्पण नहीं होता, अतः भगवान् दूर रहते हैं और जब अनन्य प्रेम जनित त्रिरह वेदना जागृत होती है तो फिर अपना लेते हैं। रास के इसी आध्यात्मिक रूपक के महत्व को समझते हुए सूर आदि ने रास को अत्यधिक महत्व दिया है। आचार्य बल्लभ ने कृष्ण भक्त की अन्तिम प्रशान्ति, तन्मयता रास में ही मानी है। इस लिए, प्रायः सभी कृष्ण भक्तों ने रास का खूब वर्णन किया है। वस्तुतः पुष्टि मार्ग में रास और सुरली को यही आध्यात्मिक प्रतीक स्वीकार करके उनको इतना अधिक महत्व दिया गया है।

(घ) कबीर और तुलसी के जन्मकाल की विवेचना।

उत्तर—भारतीय मन्त महात्मा कवियों आदि के वृत्त के विषय में प्रायः सन्देह ही रहता है। क्योंकि, उन्होंने अपने लघुता के भाव में आकर अपने जन्म की घटनाएँ आदि लिखना व्यर्थ समझा है। और, अन्य कोई ऐसा प्रामाणिक प्राचीन ग्रन्थ भी उपलब्ध नहीं होता, जिसमें इन महात्माओं के जीवन वृत्त प्रामाणिक ढंग से लिखे हों। अतः इन महात्माओं के जीवन आदि के विषय में अधिकतर अनुमान से ही काम चलाया पड़ता है। कबीर और तुलसी के जन्म सम्बन्धों के विषय में भी अन्तर्वाह्य साक्ष्य के आधार

पर खोज करके पुरतिहासिकों ने जो मन स्थिर किये हैं, उनका यत्नम व्यौरा नीचे दिया जाता है।

कबीर के जन्म संवत् के त्रिपय में कबीर के पंथी शास्त्रों से तुम्ह पना नहीं लगता। उनमें तो कबीर को मनपुरुष के अपभार के रूप में वर्णन प्रतीकित माना है, अतः जन्म तिथि का प्रश्न ही नहीं रहता। कबीर-सम्प्रदाय के केवल एक ग्रन्थ 'कबीर चरित्र बंध' में कबीर की जन्म तिथि विक्रमी सं० १४५५ जेठ सुदी पूर्णिमा सोमवार दी है। किन्तु इस ग्रन्थ की प्रामाणिकता में सन्देह है। अतः अन्य साहित्यों पर विचार करना चाहिये। सं० १६४० में नाभादास द्वारा लिखित भक्त माल में कबीर का वर्णन है। इसमें इनके रामानन्द का शिष्य होने और सिकन्दर लोदी द्वारा इन पर अपवादचार करने का उल्लेख है। इसमें लिखा है कि सुमलमानी उर्म की निन्दा करने या शिष्य प्रचार करने से क्रोधित होकर लोदी ने कबीर को हाथों से कुचलवाने और जंजीरों से बांध कर गंगा में किकवाने के दण्ड किये थे और कबीर अपने भक्तियल से साफ बच गये थे। भक्त माल में जन्म तिथि का उल्लेख न होने पर भी इतना निश्चित हो जाता है कि ये नाभादास से पूर्व हुए थे और लोदी के समकालीन थे। दूसरा उल्लेख अक्षर फार में अतुलफजल द्वारा लिखित 'आइन अकबरी' इतिहास में भी कबीर का जो जगह हुआ है। इसी समय के लगभग हुए महाराष्ट्रीय सन्त तुकाराम ने भी कबीर का स्मरण किया है। इससे भी यही सिद्ध होता है कि कबीर इनसे पूर्व ही हुए। इसके पश्चात् विक्रम संवत् की सत्रहवीं शताब्दी में हुए अन्नन्दास ने कई भक्तों की 'परचइयां' लिखी, कबीर भी उनमें से एक हैं। उन्होंने विस्तार से कबीर का वृत्त लिखा है। इसमें भी जन्म तिथि नहीं है, किन्तु रामानन्द के शिष्य होने, बघेल राजा वीरसिंह देव और सिकन्दरशाह लोदी के समकालीन होने का वर्णन है। साथमें यह भी है कि कबीर १२० वर्ष की लम्बी आयु भोगकर निधन को प्राप्त हुए। सन्त १६६१ में श्री गुरु अर्जुनदेव ने श्री गुरु ग्रन्थ साहब का जो संकलन किया, उसमें कबीर के भी 'रागु' और 'श्लोकु' का संग्रह है, जिससे कबीर का उनसे पूर्व होना ही निश्चित होता है। सं० १७०२ में सन्त प्रिया दास ने भक्त माल पर टीका की। उसमें भी कबीर

के रामानन्द के शिष्य होने और सिकन्दर के समकालीन होने का उल्लेख है। इन वर्णनों के आधार पर कबीर की लोदी का समकालीन होना निश्चित हो जाता है।

कबीर ने स्वयं कहीं भी अपने को स्पष्ट रूप में रामानन्द का शिष्य होना नहीं कहा है, किन्तु यादशाह की आज्ञा से काजी द्वारा हाथी से कुचलवाये जाने और गंगा में फिकवाये जाने का उल्लेख किया है। कबीर ने यद्यपि स्पष्ट रूप से सिकन्दर लोदी का भी नाम नहीं लिया है, तो भी ये घटनाएँ भक्तमाल और आइन अकबरी के विवरणों से भेज खाजाती हैं, अतः निश्चित माननी चाहियें। भारतीय और आंग्ल इतिहासकारों ने सिकन्दर का समय सं० १४४५ से १५१४ तक माना है। किसी-किसी ने दो चार वर्ष का अन्तर डाल कर माना है। अतः कबीर भी इसी समय के ग्रामपास होने चाहियें। किन्तु आर्कियोलॉजिकल सर्वे आफ इण्डिया में लिखा है, जि० वस्ति में श्रीमती नदी के तट पर एक यिजलीखाना नामक मुसलमान मंदिर ने सं० १५०७ में कबीर का राजा बनवाया था, जिसकी मरम्मत उसके १२७ वर्ष बाद नवाब फिदाईयाँ ने करवाई। अथ यदि उसके आधार पर कबीर का निधन काल सं० १५०७ माना जाय तो कबीर लोदी के समकालीन नहीं उठरते। टी० रामकुमार ने इसका परिहार यों किया है कि वह वस्तुतः कबीर के जन्मकाल में ही बना उनका स्मारक था, राजा नहीं। कबीर की मृत्यु-परान्त वह स्मारक राजे के रूप में मान लिया गया। अतः उनका लोदी का समकालीन होना निर्बाध रहता है।

कबीर ने जयदेव और नामदेव का भी बड़े आदर-पूर्वक स्मरण किया है। जयदेव का जन्मकाल ऐतिहासिक ईसा की १२वीं सदी मानते हैं और नामदेव का १३वीं का अथवा १४वीं का प्रारम्भ। निश्चय ही कबीर इनके पश्चात् ही होने चाहियें। इनके आद्य सं० १४८२ में भक्तवर पीपादास ने भी कबीर का श्रद्धापूर्वक स्मरण किया है। अतः मानना चाहियें, कबीर या तो इनसे पहिले ही गये थे और या इनके समकाल में ही ख्याति प्राप्त कर चुके थे। इस प्रकार, उर्पयुक्त विवेचन से कबीर का विषम की १५वीं सदी के मध्य में ही होना निश्चित होता है, जो कबीर

चरित्र बोध के संघट से भी मेल खाता है। डा० माताप्रसाद गुप्त ने इण्डियन क्रोनोलॉजी के आधार पर गणना करके भी कबीर चरित्र बोध की तिथि को ही सिद्ध किया है कि विक्रम सं० १४२२ की जेष्ठ पूर्णिमा को सोमवार ही पड़ता है। अतः इस समस्त विवेचना और प्रमाणाँ के आधार पर कबीर के जन्म का यही संवत् ठीक प्रतीत होता है।

गो० तुलसीदास के जन्म संवत् के विषय में भी ऐसा ही सन्देह उपस्थित होता है। तुलसीदास के दो शिष्यों द्वारा लिखे दो जीवन-चरित्र उपलब्ध होते हैं—एक बाबा वेणीमाधवदास का गोंगाईं चरित और दूसरा रघुवरदास का तुलसी चरित्र। इन दोनों ही चरित्र-ग्रन्थों में गोस्वामी जी का जन्मकाल १२२४ दिया है। बाबा वेणीमाधवदास ने तो श्रावण शुक्ला सप्तमी तिथि भी दे दी है। इन चरित्रों के आधार पर गोस्वामीजी की आयु १२६-७ वर्ष ठहरती है जो एक महात्मा के लिए असम्भव नहीं। शिवमिह सरोज में इनका जन्म संवत् १२८३ दिया गया है। पं० रामगुलाम द्विवेदी ने जनश्रुति के आधार पर स० १२८६ जन्म संवत् माना है, जिससे जार्ज प्रियर्गन और मिश्रयन्धु भी सहमत हैं। इन सभी मतों के आधार पर तुलसीदास की आयु अधिक से अधिक १२६ वर्ष और कम से कम ६१ वर्ष की ठहरती है। किन्तु अभी तक भी पूर्णतया निश्चित नहीं हो पाया है कि कितने ठीक माना जाय। अतएव डा० श्यामसुन्दरदास ने यह निष्कर्ष निकाला है कि तुलसी निर्विवाद रूप से विक्रम की १६वीं सदी में हुए और दीर्घ आयु भोग कर दिवङ्गत हुए।

# हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग

उत्तमा हिन्दी साहित्य—प्रश्न पत्र १ सं० २००४

१. निम्नलिखित अवतरणों में से किन्हीं चार की व्याख्या उन के काव्यगत सौंदर्य को स्पष्ट करते हुए कीजिए:—

(अ) नवपौरी पर दशवें दुवारा..... 'ठरी जनम गा बीति ॥

उत्तर—प्रस्तुत अवतरण पद्मावत के सिंघलद्वीप वर्णन खण्ड से लिया गया है। जायसी सिंघलगढ़ का वर्णन कर रहे हैं।

नौ प्रवेश द्वारों के ऊपर (अन्त में) दशम द्वार है। वहाँ पर शाही घड़ियाल (घण्टा) बजता है। बड़ियाल बजाने वाले घड़ियाली घंटे, प्रहर प्रहर तक (अपने अपने समय में) अपनी अपनी बारी में घड़ी को गिनते हैं। जब घड़ी पहुँचती है (पूर्ण होती है) वे उसमें मारते हैं और याँ घड़ी २ (चार बार प्रत्येक घटी बीतने पर) घड़ियाल बोल उठता है। (प्राचीन काल में, एक पानी की नाँद में, सुराख करके कटोरी डाल दी जाती थी, जिसके भरने और खाली होने में एक घटी (अढ़ाई घण्टे) लग जाने थे। उस कटोरी को घड़ी कहा जाता था। उसी की ओर जायसी का संकेत है।) जब (घड़ियाल पर) डण्डा पड़ता है, तो समस्त जगन् पर मानो डण्डा पड़ता है (वह एक दम चौकन्ना हो जाता है)। तू मट्टी के भाँडे ! (मनुष्य ! ) क्या कैसे ) निश्चिन्त हो रहा है ? तुम उस कच्चे चाक पर चढ़े हो ( तुम्हारा निर्माण ऐसे कच्चे कारण से हुआ है ) कि तू (ससार में) आने पर नहीं रहेगा और न स्थिर होकर बचेगा जन्म लेने पर नष्ट अवश्य होना है ) ! एक घटी जो भर गई (घड़ी बीत गई) तो (उतनी ही -) तुम्हारी आयु घट गई। (इसलिए) हे पथिक ! तू क्या निश्चिन्त होकर सो रहा है ? प्रत्येक प्रहर पर गजर (घण्टे का शब्द) नित्य बजता है, किन्तु तेरा हृदय वज्र का है, मन जागता नहीं है, सोता है ( ज्ञान नहीं करता, मोह में डूबा रहता है ) ।

मुहम्मद जायसी कहते हैं, जीवन रूपी जल का भरना रँहट और उसकी घड़ियाँ (रँहट की हण्डियों) की रीति से होता है। ( रँहट की ) घड़ियाँ क्योंही भरी (ऊपर) आती है, (व्यों ही) खाली हो जाती है, इसी प्रकार



जीवन भी बीतता जाता है ( मनुष्य जीवन घड़िया के जल के समान अचिर-स्थायी है ) ।

जैसा कि मनुष्य जीवन के आध्यात्मिक संकेतों से प्रकट होता है, यहाँ गढ़ के वर्णन में जायसी ने रूपक द्वारा, योग वर्णित मनुष्य शरीर के निर्माण की व्यंजना की है । जैसे जीवन में जल का आरोप है, ऐसे ही गढ़ में शरीर का रूपक व्यजित होता है । नव द्वार शरीर की इन्द्रियों हैं । दशम द्वार ब्रह्म रंभ होता है, जहाँ पर योगियों को अनहद नाद सुनाई पड़ता है । घण्टा बजने से यही व्यंजित होता है । प्रत्येक घड़ी के साथ जीवन के बीतने की सूचना मिलती है पर मनुष्य पत्थर दिल किए अचेत रहता है । वह नहीं समझता कि मनुष्य जीवन रहँट की घड़ियों के जल के समान अचिर-स्थायी है । जायसी ने रूपक के द्वारा यही आध्यात्मिक वैराग्य और भक्ति का अर्थ ध्वनित किया है ।

(आ) हरि तुम बहुत अनुग्रह कीनो.....जोइ बांध्यो सोइ छोरै ॥

उत्तर—प्रस्तुत पद्य विनय पत्रिका का है । तुलसीदास भगवान् से उद्धार करने की प्रार्थना करते हैं ।

हे हरि ! ( राम ! ) तुमने ( मेरे ऊपर ) बहुत अनुग्रह किया है कि समस्त ( आत्म-मोक्ष के ) साधनों का स्थान ( क्योंकि मनुष्य शरीर के अतिरिक्त अन्य किसी भी जन्म में जीव को अपने मोक्ष का अवसर नहीं मिलता ) और देवताओं के लिए भी दुर्लभ यह शरीर मुझ को कृपा करके दिया है । प्रभु के एक एक उपकार का करोड़ सुखों से भी वर्णन नहीं किया जा सकता । तो भी, हे नाथ ! कुछ और मांगता हूँ, हे परम उदार ! दीजियेगा ( परम उदार ही मांगने पर कभी भी इन्कार नहीं करेगा, अतः परम उदार पद बहुत साभिप्राय है ) । विषयरूपी जल से मेरा मन रूपी मत्स्य कभी एक पल को भी वियुक्त नहीं होता, इस कारण से, मैं अत्यन्त कठोर आपत्तियाँ ( कष्ट ) झेलता हूँ और अनेक योनियों जन्म लेता हूँ । ( आप ) दया को डोरी, अपने चरणों के अंकुश ( के चिन्ह ) को बंशी ( मछली पकड़ने का कांटा ) और परम प्रेम ( अनन्य भक्ति, संतृप्ति ) को कोमल चारा जो मछली को लुभाने को कांटे में लगाया जाता है ) बनाकर, इस प्रकार

मेरा दुःख दूर करिये ( मेरे मन मत्स्य को अपने प्रेम का लोभ देकर विषय जल से बाहर खींच लीजिये ), हे राम ! तुम्हारा मन बहलाव का साधन हो जायगा ( और मेरा काम हो जायगा ) । वेद में समस्त ( उद्धार के ) साधन और अनेक देवता प्रसिद्ध हैं किन्तु यह दीन ( मैं ) किम किस की सुशामद करे ( सुं ह जोड़े ) ? तुलसीदास कहते हैं, जीव के इस मोह के पाश को, जिसने बांधा है, वही खोलेंगा, जिसने जीव को कर्म बन्धन में बांधा है, वही खोलेंगा, और कोई नहीं ।

यह पद तुलसीदास का सिद्धान्ती पद है । आत्मनिवेदन करके तुलसी भगवान् से विषयों से मुक्ति देने की प्रार्थना करते हैं । किन्तु विषयों से मुक्ति पाकर वे मोक्ष प्राप्त करना नहीं चाहते, वे तो अपने मन को राम पद के अनन्य प्रेम से बन्धा रखना चाहते हैं । राग और विराग का कितना सुन्दर सामञ्जस्य है ! तुलसी संसार से विराग और राम चरण से अनुराग चाहते हैं । परम प्रेम आत्मन्तिक आनन्द की सन्तुष्ट दशा है, जिसमें मन लुब्ध हुए बिना नहीं रह सकता । महाकवि तुलसी ने मङ्गली पकड़ने का कितना पूर्ण और सुन्दर रूपक बांधा है, देखते ही बनता है ! रूपक अर्थ पर भार भूत नहीं अपितु उसका विशदयिता है । स्यात् तुलसी रूपक के बिना इतने प्रभावपूर्ण और पूर्ण ढंग में भाव व्यक्त कर ही नहीं पाते ।

(इ) इस पद वाला प्रन्ध अब इस पत्र में नहीं रहा ।

(ई) केशव का यह पद भी अब इस पत्र में नहीं है ।

(उ) यह भी परीक्षा बाह्य है ।

(ऊ) मैं गिरधर रँगराती ।.....गावै मीरा दासी ॥

उत्तर—प्रस्तुत अवतरण मीरा की पदावली से है । मीरा कहती है, उसके प्रिय उसके हृदय में ही हैं । वह उन्हें मिलने जा रही है, फिरमुट के खेल में ।-

मैं गिरधर ( श्री कृष्ण ) के रंग ( प्रेम ) में रंग गई हूँ । पाँच रंगों का ( पंच महाभूतों से बना ) चोला ( शरीर और डीला लम्बा कुर्ता ) पहिन कर फिरमिट खेलने जाती हूँ ( फिरमिट के खेल में वस्त्र से अपने को

छुपाया जाता है, फिर उसे दूसरा हूँदता है और पकड़ता है ) । उस स्फिर-  
मित मे ( मुझे ) सांवरा प्रियतम मिल गया और मैं शरीर की गाती  
( शरीर पर से गले में बंधी गाती जैसी साधु लोग बांधते हैं ) खोब कर  
उनसे मिली ( आध्यात्मिकता में, मोह का आवरण त्याग कर प्रियतम से  
एकाकार हो गई ) । जिनके प्रिय परदेश में रहते हैं वे लिख लिखकर पातियां  
भेजती हैं, किन्तु मेरा तो प्रिय मेरे हृदय में ही निवास करता है, इसलिए  
मैं कहीं नहीं आती जाती ( मेरा प्रिय कृष्ण परब्रह्म हृदय में ही निवास  
करता है । अतः वहीं ध्यान करती हूँ ) । चन्द्रमा नष्ट हो जायगा, सूर्य भी  
नष्ट होगा, पृथ्वी और आकाश भी नहीं रहेंगे और पवन एव पानी भी  
नष्ट हो जायेंगे, अटल ( स्थायी ) रहेगा केवल वही अविनाशी ( मेरा  
प्रियतम ) । ( अतः ) सुरति ( प्रिय का ध्यान ) और निरति ( विरक्ति )  
का दीपक जलाले, वासना ( इच्छा ) की यत्ती बनाले ( वासनाओं के  
जलने से ही ज्ञान का उद्योत होता है ), एव श्रीकृष्ण प्रेम का तेल मंगवाले  
( जिसके सहारे यत्ती जलती रहे ) और इस प्रकार वह दिन रात जलता  
रह सकता है । सद्गुरु मिला, सारा सन्देह ( अज्ञान ) भाग गया और  
उसने सच्चा संकेत ( रहस्य ) बता दिया ( ज्ञान सुझाया ) । ( कृष्ण की )  
दासी मीरा गाती है, यह घर ( शरीर ) न मेरा है और न तेरा है ।

मीरा ने इस पद में रूपकों के द्वारा अपनी आध्यात्मिक प्रियदर्शन की  
अनुभूति के साथ ज्ञान और वैराग्य की उक्तियां भी कही हैं । साथ में  
प्रिय का ध्यान करने की विधि भी बताई है । गुरु के द्वारा भ्रम निवारण का  
भी वर्णन किया है । मीरा की निजी अनुभूति पद में चुई पडती है । काव्य  
सौन्दर्य की रूपकों में छटा बिखरी हुई है ।

( ए ) विद्यापति के इस पद का ग्रन्थ भी इस पत्र में नहीं रहा है ।

( ऐ ) माधव जल की पियास न जाई.....मिलु अत की वेला ॥

उत्तर—प्रस्तुत पद सन्त कबीर से उद्धृत है । कबीर ने विविध रूपों  
में अपना ब्रह्म से सम्बन्ध बताया है ।

माधव ( भगवान् ) के जल ( आनन्द या प्रेम रस ) की प्यास नहीं

बुझती । जल में ही अधिकाधिक अग्नि उठती है ( अर्थात् कृष्ण प्रेम से तृप्ति नहीं होती, ज्यों ज्यों पियो प्यास बढ़ती है, विरहाग्नि बढ़कती है, जैसे जल में घाबवाग्नि जलती है ) । तुम समुद्र हो और मैं ( उस ) जल का मीन हूँ ( मीन की उत्पत्ति जल से है और जीव की परमात्मा-से ), परन्तु जल में रहता हुआ भी जल के बिना दुःखी ( खिल ) हूँ ( समस्त संसार का परमात्मा में निवास है, पर वह उसको पाये बिना व्याकुल रहता है ) । तू पिंजरा है और मैं उसमें का तोता हूँ, सो-यम रूपी विलाव मेरा क्या करेगा ( मेरी तो रक्षा पिंजरारूपी आप कर रहे हैं ) ? तू वृक्ष है और मैं उस पर रहने वाला पक्षी हूँ, किन्तु मन्द भाग्य है कि तेरा दर्शन नहीं होता ( जीव की ब्रह्म में स्थिति है पर उसका दर्शन नहीं कर पाता ) ? तू सद्गुरु है और मैं ( तेरा ) नूतन शिष्य हूँ ( पुराना शिष्य होता तो दर्शन हो चुका होता ), अतः, कवीर कहते हैं, अन्त समय में तो मिल जा ( दर्शन दे दे ) ।

विभिन्न रूपकों के द्वारा कवीर ने इस पद में अपना भगवान् के साथ अनेक रूपों में सम्बन्ध स्थापित किया है और दर्शनों की प्रार्थना की है । पद्य में जितना भावगाम्भीर्य है उतना ही काव्य सौन्दर्य भी है । विलक्षण पद है ।

प्रश्न—२. “कवीर और तुलसी के व्यक्तित्व में बड़ा अन्तर था । यद्यपि दोनों ही भक्त थे, परन्तु दोनों, स्वभाव, संस्कार, और दृष्टि-क्षेत्र में एक दूसरे से भिन्न थे ।” इस कथन की तर्क पूर्ण सपीक्षा कीजिए

उत्तर—यह कथन अचरशः ठीक है । देखने से यही सिद्ध होता है । कवीर और तुलसी युग की आवश्यकतानुरूप दो महान् विभूतियाँ थीं, जिन्होंने अपने-अपने समय में उदित होकर लोक-मंगल का मार्ग दिखाया । दोनों संसार-विरक्त, लोक हित रत, साधना-सम्पन्न भक्त महात्मा थे, जिनकी कोई तुलना-या विशेषता नहीं हो सकती । दोनों ही अपने-अपने युग में महान् थे । एक दूसरे का स्थान नहीं ले सकता था और न एक दूसरे के युग की आवश्यकता की पूर्ति ही कर सकता था । दोनों, शुद्ध, निर्मल,

परोपकार, दया, संयम, सत्यमय महात्मा थे, जिनका आत्म-कल्याण के साथ लोक कल्याण भी प्रधान जीवनोद्देश्य था। किन्तु दोनों ने अपने अपने ध्येय की पूर्ति अपने अपने ढंग में, अपने अपने दृष्टिकोण और प्रयत्न से की। दोनों नितान्त भिन्न थे। स्वभावतः इस विभेद के कारण, उनका युग विशेष, उनकी शिक्षा दीक्षा, उनकी वंशमर्यादा, स्वभावगत विशेषताएँ और जातीय संस्कार आदि ही थे। उनके जीवन दर्शन भी, अतएव, परस्पर भिन्न हुए। दोनों का व्यक्तित्व भी भिन्न ही प्रकार का हुआ।

कबीर किसी अज्ञात—संभवतः मुसलमान—वंश के थे, तुलसी श्रेष्ठ ब्राह्मण कुल के। कबीर अनपढ़ थे और तुलसी प्रकाण्ड शिक्षित। कबीर का स्वभाव साधुपने का, अक्खड़ पने का था, वे अधिकतया डांट डपट से उपदेश देते थे, और तुलसी अत्यन्त नम्र, निरभिमान वृत्ति के थे जो विरोधी को भी कट्ट नहीं योलना चाहते। कबीर स्पष्ट वक्ता थे, साफ कहते थे, किसी को बुरी लगे चाहे अच्छी और तुलसी ऐसे ढंग से, जिससे किसी को बुरा न लगे। कबीर किसी भी प्रकार की मर्यादा से दूर रहना चाहते हैं, किन्तु तुलसी को अपने इष्ट देव के समान ही पद पद पर शास्त्र धर्म और लोक आदि की मर्यादाओं का ध्यान रहता है। कबीर के जातीय संस्कार मुसलमान परिवार के थे और तुलसी के संस्कार श्रेष्ठ ब्राह्मण कुल के, दोनों में महान् अन्तर था। कबीर का दृष्टिकोण ज्ञान मार्गीय सन्तों का था और तुलसी का वैष्णव सगुण भक्तों का। कबीर शुद्ध ब्रह्मवादी, ब्रह्म प्रेम में मस्त रहने वाले थे और तुलसी विशिष्टाद्वैतवादी राम की भक्ति में। कबीर ईश्वर की सूफियों के से प्रेम भाव से उपासना करते थे और तुलसी ईश्वर रूप राम की शुद्ध भारतीय भक्ति से। कबीर शास्त्रीय ज्ञान को इतना महत्त्व नहीं देते थे किन्तु तुलसी वेद शास्त्र आदि के प्रति प्रगाढ़ श्रद्धा रखते थे। कबीर उच्च कोटि के कवि नहीं थे किन्तु तुलसी महा कवि थे। कबीर की साधना प्रेम मार्गी सन्तों की सी थी और तुलसी की शुद्ध भक्तों की सी। कबीर का युग ऐसा था जिस समय ज्ञान मार्ग का ही योलयाला था और वही वस्तुतः उपयोगी भी था और तुलसी का ऐसा था, जिसमें सगुण भक्ति का प्रवाह बह रहा था और ज्ञान के अन्ध प्रचार के कारण बढ़ रही सब प्रकार

की अन्यवस्था को मर्यादित करने वाली राम-भक्ति की ही आवश्यकता थी । फलतः युगानुरूप दोनों महानुभावों के व्यक्तित्व में महान् विभेद उपस्थित हुआ । समय ने वस्तुतः अपनी दो दशाओं में दो ऐसे ही भिन्न प्रकार के महात्माओं की मांग की, जो पूरी हुई ।

इस प्रकार उपर्युक्त उद्धरण का मत सर्वथा ठीक प्रतीत होता है ।

### अथवा

“कबीर आत्मविस्मृतिकारी परम उल्लासमय साक्षात्कार के समय दैनंदिन दुनियां को छोड़ नहीं जाते और मानव जीवन को भुला नहीं देते । उनके पैर मजबूती के साथ धरती पर जमे रहते हैं, उनके महिमा समन्वित और आवेगमय विचार बराबर धीर और सजीव बुद्धि तथा सहज भाव द्वारा नियन्त्रित होते रहते हैं, जो सच्चे मरमी कवियों में ही मिलते हैं ।” इस कथन की सत्यता प्रमाणित कीजिये ।

उत्तर—कबीर ने अलक्ष्य साधना के लिए प्रेमतत्त्व सूफियों से लिया था, जिसमें आत्मविस्मृति और नितान्ततन्मयता होती है, जहां साधक की 'हाल' की दशा में स्वपर के भाव—जगत्—का ज्ञान नहीं रहता । जायसी आदि सूफी संत ईश्वर का जगद्रूप में अनुभव करते थे, तभी वे लौकिक सौंदर्य में अलौकिक सौंदर्य का दर्शन कर प्रेम-विस्मृति की दशा में हो जाते थे । जायसी पार्थिव पद्मिनी के सौंदर्य का वर्णन करते, लोकान्तर में पहुंच जाते हैं, जगत् पीछे छूट जाता है और केवल अलौकिक सौंदर्य का वर्णन करने लगते हैं । उनका हृदय अत्यन्त भावुक है जो क्षण में आंसू डालने लगता है । किन्तु कबीर में यह बात नहीं थी । कबीर भी वैसे प्रेमानुभूति करते थे किन्तु वे इतने विभोर नहीं होते थे कि वे इस संसार से बिल्कुल दूर हो जायें । उनकी भावुकता इतनी कोमल नहीं थी । उसमें सदैव ज्ञान की कठोरता रहती थी । वे सूफियों के समान प्रेम में कहीं इतने विवहल नहीं हुए, न वे उनके समान ही उन्माद से तड़पे भी । उनके प्रेम के मूल में उनके शुद्धाद्वैतवाद की भावना थी, जो उन्हें गहरी से गहरी अनुभूति में भी नहीं झोड़ती थी । अतएव कबीर के गहन प्रेमानुभूतियों से पूर्ण पदों में भी वे ही ज्ञान और योग के—शरीर आदि के—रूपक उपमाएँ आदि आए

हैं। उन्होंने अपनी विशुद्ध प्रेमानुभूति को ऐसे ही योग ज्ञान के रूपकों, प्रतीकों, संकेतों से प्रकट किया है। कबीर वस्तुतः शुद्ध सात्विक प्रेम में मस्त रहने वाले थे, जिसका ज्ञान के साथ सहज संयोग रहता है, अतएव उनके प्रेम में सूफियों के रागात्मक प्रेम की सी उन्माद दशा नहीं मिलती। जगत् भी उनसे पीछे नहीं छूटता। अपनी अनेक अनुभूतियों का वर्णन उन्होंने अपने दैनिक जीवन के रूपकों के द्वारा भी किया है। चादर का रूपक, ताने बाने का रूपक, कुआँ पानिहारी का रूपक चर्खे का रूपक आदि दैनिक जीवन के रूपक हैं। कबीर मौज जीव थे और मौज में ही लिखते थे। उनकी मौज का आधार ज्ञानियों का फकटपन था। अतः भुक्ने का, हीनता का, व्याकुलता का उनका भाव नहीं था। उनमें आत्मज्ञान और विश्वास का भाव था, जो लघुता से दूर रहता है। कहीं कहीं तो उन्होंने अपने आराध्य देव से भी अकड कर बात की है। अतएव उनके प्रेम में व्याकुलता के स्थान में आत्म-संतुष्टि ही अधिक दिखाई दी है। उन्होंने त्रियोग की बात भी उतनी ही मौज से कही है जितनी से कि संयोग की। उनकी विस्मृति ज्ञान-विरहित नहीं है अपितु ज्ञान-प्रेरित है। उनके विचार ज्ञान की प्रेरणा में चलते हैं और उनकी अनुभूति ज्ञानोत्थ है, ज्ञान सदैव उसके साथ रहता है। यह विशेषता किसी उच्चकोटि के कवि में ही होती है। केवल अनुभूति का आधार लेकर कोई सत्कवि नहीं बन सकता, जब तक कि उस के साथ बुद्धि तत्त्व-विचारों का-संयोग, न हो। कबीर की अनुभूति भी इसी प्रकार की थी। अतएव इस उपर्युक्त कथन की सत्यता या प्रामाणिकता में कोई संदेह नहीं होना चाहिये।

प्रश्न ३—गीतिकाव्य में कवि अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करता है और बाह्य जगत् को अपने अतःकरण में ले जाकर, उसे अपने भावों में रंजित करता है।” इस कथन के आधार पर मीरा के गीतों की आलोचना कीजिये।

उत्तर—गीति काव्यों की इस विशेषता के आधार पर यदि मीरा के पदों की समीक्षा की जाय तो मीरा के पदों में उपर्युक्त विशेषता शतांशों में पायी जायगी। मीरा के काव्य की मुख्य विशेषता उसकी व्यक्तिगत आत्मिक

अनुभूति और तन्मयता ही है। मीरां ने वस्तुतः अपनी हृदय की बात ही कही है सीधे सादे रूप में, यद्यपि श्लंकार आदि भी उसमें स्वतः आ गये हैं। मीरा का प्रत्येक गीत उसकी आन्तरिक अनुभूति या भावना का चित्र है। उसके हृदय में जो भी कुछ अनुभव हुआ, उसने उम्मे गा दिया। मीरां के जीवन में दो भावों की मुख्यता रही—विपाद और प्रेम लालसा की। ये दोनों ही भावनाएँ मीरा के समस्त पदों में श्रोत प्रोत पाई जाती हैं। ठीक गीति काव्य-कार के अनुरूप मीरा ने संसार को अपनी आत्मा के रंग में देखा और दिखाया—गाया सुनाया। चाहे उसका वस्तु वर्णन ले लीजिए, चाहे प्राकृतिक वर्णन और चाहे जावन की प्रेम, विरह, मिलन, विवाह आदि की घटनाओं के वर्णन को ले लीजिए, वे सब मीरा की प्रेम-विधुरा आत्मा के रंग में रंगे पायेंगे। मीरा का व्यक्तित्व प्रतिपद में प्रदर्शित होता है। स्त्री-सुलभ कोमल कान्त भावानाएँ मीरा के व्यक्तिगत आत्मिक सम्पर्क से और भी कोमल और कान्ततर हो उठती हैं। घर, बाहर, प्रेम विरह, प्रिय मिलन आदि और उनके सम्बन्ध की सभी वस्तुओं को मीरा ने अपनी आत्मा के रंग में रंगकर उपस्थित किया है। प्रिय-मिलन-मीरा ने अपने स्वभाव के अनुरूप साधनों से किया है। शृंगार के साधन उसके अपने हैं। प्रिय से मिलकर कुछ न कह सकी, उसका अपना संकोच है। शय्या शूलमय प्रतीत होती है विरह में, चांद और चांदनी अच्छी नहीं लगती मेघ जो संयोग में रस बरसाने से, श्रव वेदना को बढ़ाने वाले हैं, पपीहे की बोली में प्रिय का संदेश प्रतीत होता है। बादल संयोग में कभी मतवाले बने दिखते हैं, कभी निरुद्देश्य दिखाई देते हैं। इसी प्रकार एक एक ऋतु का वर्णन भिन्न भिन्न मानसिक दशाओं में भिन्न भिन्न रंगों में रंगा हुआ है। काग की बोली भी कभी अच्छी लगती है कभी बुरी। घटनाओं के वर्णन में भी यही समझना चाहिये। होली, वंशी, नाग, चीरहरण, मिलन, पनघट आदि लीलाओं के वर्णन मीरा की अपनी आत्मिक अनुभूति में रंगे हुए हैं। संपन्नः मीरा की वृत्ति पहिले स्वयं अन्तर्मुखी होती है फिर संसार को भी उसी के रंग में रंग कर देखती है। मीरा की इस व्यक्तिगत अनुभूति और एकरसता को निकाल दीजिये, मीरा के पदों का कोई



विशेष महत्त्व नहीं रह जायगा, क्योंकि मीरा के काव्य की ये वास्तविक जीवातु हैं। मीरा के अधिकांश पद इसके स्पष्ट साक्षी हैं। गीतिकाव्य की भी यही मुख्य विशेषता होती है। अतः इस दृष्टि से मीरा के पद गीतिकाव्य का अत्यन्त उत्कृष्ट उदाहरण हैं, जो अपने ढंग में अनुपम हैं।

अथवा:

“मीरा का विरह मार्मिक एवं गम्भीर है। उममें विद्यापति की भांति सम्भोग शृंगार की वासना की छाया तक नहीं।” इस कथन के सम्बन्ध में अपना तर्कयुक्त मत प्रकट करिये।

उत्तर—यह कथन सर्वांशतः ठीक है। वास्तव में मीरा का विरह ऐसा ही महान् था। मीरा का विरह अलौकिक था, इसलिए ही नहीं कि उसका आलम्बन अलौकिक था, प्रत्युत इसलिए भी कि वह सचमुच अलौकिक था। मीरा का प्रेम इस लोक की वस्तु नहीं थी। उसका अनुराग पूर्व जन्म का था। वह स्वयं को पूर्व जन्म की कृष्ण प्रेमिका गोपी मानती थी। इस जन्म में भी उसने उसी गोपीभाव से प्रेम किया। मीरा का विरह संयोग के बिना ही पूर्वानुराग से प्रारम्भ हो जाता है और अन्त तक चलता है। विद्यापति की राधा का प्रथम दर्शन से और सूर की राधा का बालक्रीडा से प्रेम पड़ता है। किन्तु मीरा का प्रेम तो आध्यात्मिक है, उसे स्थूल दर्शन की अपेक्षा नहीं। मीरा का विरह प्राकृतिक उद्दीपनों से उत्तेजित नहीं होता और न उसे अपने विरह में प्रकृति जलती दृष्टिगत होती है। वह तो अथाह समुद्र है, जिसमें हवा से छोटी छोटी तरंगें उठती हैं किन्तु भीतर एक गम्भीर प्रवाह बह रहा है। उसके विरह में अंगताप नहीं, उन्माद नहीं, विरह की शारीरिक दशाएँ भी नहीं हैं, है केवल एक अन्तहीन विरह की मानसिक वेदना, जिसके कारण उसे कुछ भी नहीं भाता, दुनियां सोती है, वह जागती है और ‘विरह दिवाणी’ बनी आंसुओं की माला पोह रही है। उसके विरह के अन्त होने की कोई अवधि भी निश्चित नहीं है, किन्तु वह नित्य उठकर, ऊपर चढ़कर वाट देखती है और कभी भी स्वीकृती नहीं है। उसके विरह में अनन्त प्रेम की मधुर भावना है। उसमें न देह जलती है, न ताप होता है, अन्दर मन में विरहाग्नि प्रछन्न रूप से

जलती है और उसमें हृदय की समस्त वासनाएँ जल चुकी हैं, वासना कोई शेष है तो केवल प्रिय दर्शन की। मीरा ने लोकभय से, वासना के वशीभूत होकर, लुक छिपकर प्रेम का सौदा नहीं किया था, न कभी अभिसार ही किया, उसने तो 'चौड़े' में ठोक बजाकर किया था। अतः उसे किसी की घोरी नहीं, घर संभार छूट गया छूट जाय। उसका प्रेम नारी की शुद्ध आत्म समर्पण और त्याग की भावना है, वासना का लेश भी नहीं। उधर विद्यापति की नायिकाओं का विरह लौकिक है, उसमें वासना की उत्तेजना है। जय तक काव्य के नायिका भेदों के लक्षण न जान लिये जायँ तब तक उस वर्णन का पूरा आनन्द नहीं उठाया जा सकता। विद्यापति की राधा आदि का तन जलता है, कामज्वर चढ़ता है और उसकी वे शान्ति लुक छिप कर कर लेती हैं, किन्तु मीरा का मन जलता है, उसके विरह में शरीर-ताप का अभाव है। उसे कभी कभी स्वप्न में अथवा अपनी भाव-कल्पना में प्रिय के दर्शन भी हो जाते हैं और कभी कभी तो प्रिय के आने की आवाज सुनकर ही प्रेममग्न हो जाती है। किन्तु ऐसे क्षण बहुत कम ही होते हैं नहीं तो गम्भीर विरह वेदना का समुद्र ही ठाठें मारता है। इस मिलने में केवल मानसिक सन्तुष्टि या शान्ति ही होती है, वासना का नाम नहीं है। प्रिय-मिलन पर न मीरा कुछ कह सकता है, न प्रिय ही। फिर विरह दशा प्रारम्भ हो जाती है और मीरा को सूनी सेज पर नींद नहीं आती। मीरा के विरह में एकान्त वेदना और माधुर्य है विरह में भी मस्ती का साम्राज्य है। विद्यापति के विरह में साक्षात् वासनाओं की उत्तेजना स्थित है। राधा कृष्ण का अलौकिक आलम्बन होते हुए भी विद्यापति का विरह अलौकिक नहीं हुआ। विरहिणियों की वे ही समस्त विरह दशाएँ होती हैं, जैसी कि लौकिक प्रेमियों की। प्रकृति उनके विरह को प्रदीप्त करती है और उन्हें अपने साथ प्रकृति भी जलती दिखती है, उन्माद और शारीरिक उत्ताप में। ऐन्द्रिकता का साथ नहीं छूटता। अतएव कुछ आलोचकों ने विद्यापति के प्रेम को या रतिभाव को भक्ति की संज्ञा न देकर शृंगार की ही संज्ञा दी है। किन्तु मीरा का प्रेम तो शुद्ध आध्यात्मिक, अनादि, अनन्त, एकरस, देशकाल और जन्म की सीमाओं से परे, अगाध गंभीर है, जिसकी परिपुष्टि महत्ता अनन्त

विरह से सर्वदा होती रहती है। विरहाग्नि में समस्त लौकिक वासनाएँ जल गई हैं, उनके स्थान में केवल अलौकिक वेदनामय माधुर्य रह गया है। मीरा ने स्वयं अपनी विरह पीर का वर्णन किया है—

अंगि अंगि व्याकुल भइ मुख पिय पिय बानी हो ।

अन्तर वेदन विरह की वह पीर न जानी हो ।

म्हारे जनम मरण के साथी थानै नहीं विसरुं दिन राती ।

ऊंची चढ़ चढ़ पंथनिहारुं रोय रोय अंखियाँ राती ।

उपर्युक्त कथन से सिद्ध हो जाता है कि मीरा का प्रेम गम्भीर मार्मिक था और विद्यापति का वासनात्मक शृंगारी। मीरा के विरह का आधार एकान्त मानसिक व्यापार था और विद्यापति का स्थूल शारीरिक भी। पहिले में वासना की छाया तक भी नहीं और दूसरे में अधिकतया वासना का ही उद्दाम उत्ताप है। अतएव प्रथम अलौकिक है और दूसरा पूर्णतया नहीं तो अधिकांश में लौकिक।

### अथवा

सिद्ध कीजिये कि सूर के पदों में काव्य के अन्तरङ्ग और बहिरङ्ग दोनों ही पक्ष चरमोत्कर्ष पर पहुँचे हुए हैं।

उत्तर—सूर एक महान् भक्त तो थे ही, साथ ही महा कवि भी। अतः भक्ति की दृष्टि से उनके पदों का जितना महत्त्व है, काव्य की दृष्टि से भी उस से कम नहीं है। काव्य कला सूर के पदों में उनकी अगाध भक्ति का सात्विक स्वाभाविक शृंगार—जो उसके रूप को समुज्ज्वल करता है—करती सी प्रतीत होती है। सूर जैसे आध्यात्म की उच्चभूमि को पहुँचे हुए थे वैसे ही काव्य कला की भी। केवल बाह्य काव्य कौशल का अन्दाज लगाने के लिए उनकी साहित्य लहरी ही पर्याप्त है, उसमें उनका प्रधान उद्देश्य अपना बाह्य काव्य कौशल ही दिखाने का है। उसे काव्य कला से पूर्ण परिचित ही व्यक्ति समझ सकता है।

किन्तु उनके पदों में उनके स्थूल काव्य कौशल और अनुभूति के भाव पक्ष दोनों का चरम उत्कर्ष लक्षित होता है। भाव पक्ष या कला पक्ष, दोनों की दृष्टि से उनके पद ध्वनि काव्य हैं। सूर ने काव्य के बाह्य और अन्तरङ्ग

दोनों ही काव्य-पक्षों का यथोचित समन्वय किया है, भाव प्रधान है, जैसा कि प्रत्येक ध्वनि काव्य में होना चाहिये और स्थूल कला पक्ष गौण है और भाव का सहायक या सेवक है। सूर की स्थूल काव्य कला उसकी भावाभिव्यंजना के पीछे पीछे चोरी चोरी चलती है जैसा कि उसका कर्तव्य है।

सूर मानव हृदय के परम पारखी थे। उसके सूक्ष्मातिसूक्ष्म घात प्रतिघातों के वे पूर्ण विश्व थे। साथ ही उनको प्रकट करने की भी उनमें श्रद्धाभूत सामर्थ्य और कुशलता थी। उसका श्रद्धाज उनके वर्णित विविध प्रसंगों से जग जाता है। उन्होंने विशेषतया मानव हृदय के रति पक्ष को ही लिया है। रति के जितने भी मधुर और मधुरतर प्रसंग होते हैं, उन्होंने उन सब का विस्तृत वर्णन किया है। उनका मुख्य विषय शृंगार है, जिसके साथ वात्सल्य भी आबद्ध है। मुख्य रम्य उनके ये ही दो रहे हैं, बीच बीच में सख्य भाव कभी नोक झोंक के मधुर प्रकरण आ जाते हैं। इन क्षेत्रों में उन्होंने अपने जैसे गहरे मनाविज्ञान का विशद परिचय दिया है, वैसा अन्य किसी कवि ने नहीं। बाल वर्णन करने में उनसे बालक की सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाएं भी अज्ञात नहीं हैं। उन्होंने वात्सल्य के प्रत्येक रूप का वर्णन किया है—मचलने का, जिद्द करने का, खेलते खाने फिरने का, भोलेपन का, विवाह के प्रति उत्सुकता का, आदि। माता या पिता के मन की क्या दशा होती है, इसका भी सूर ने विशद वर्णन किया है भय, आशंका, डांट डपट एकान्त स्नेह आदि का परम स्वाभाविक वर्णन है। शृंगार रम्य में भी वे अनुपम हैं। यौवन के सूक्ष्मातिसूक्ष्म संकेतों से वे पूर्ण परिचित हैं। संयोग और वियोग दोनों ही पक्षों का उन्होंने परम मधुर और स्वाभाविक वर्णन किया है। संयोग वर्णन का चरमोत्कर्ष उनके रास वर्णन में मिलता है जहां अनुभूति की परम दशा है। विरह की मार्मिक भावानुभूति का चरम सौंदर्य उनके भ्रमर गीत में मिलता है, जिसमें गोपियों का विरह-विधुर हृदय प्रवाहित हो रहा है। वैसे तो उनके सारे ही काव्य में ये भावनाएं ही श्रोत

प्रीत मिलेगी परन्तु उपयुक्त प्रसंगों में तो ये 'अपने' चरमोत्कर्ष की पहुँची हुई हैं। सूर वस्तुतः परम भावुक हृदय के मनीविज्ञानी महाकवि थे। उनके काव्य में अनुभूति ही प्रधान है। रूप और सौंदर्य के साथ सूर भाव के भी विविध और रसमय चित्र उतारने में पूर्ण सिद्धहस्त रहे हैं।

इस सब के साथ उनके पदों में काव्य के बाह्य कला पक्ष का भी अनुपम सौंदर्य उपस्थित मिलता है। काव्य के भाव तत्त्व रस आदि का तो अद्भुत विकास है ही, साथ ही काव्य का स्थूल सौन्दर्य भी प्रत्येक पद में खिला पड़ता है। अलंकारों के स्वाभाविक प्रयोग में सूर आचार्य हैं। कोई ही ऐसा अलंकार होगा जिसका उन्होंने प्रयोग न किया हो। अलंकारों के साथ रीति गुण आदि अन्य साधनों का भी मार्मिक विधान है। उनके काव्य में प्रधानतया माधुर्य और प्रसाद गुण का साम्राज्य है, जिस से उनके मधुर और विशद भाव और भी मधुरतर और विशदतर हो जाते हैं। लक्षणा और व्यंजना से ही उन्होंने अधिकतर काम लिया है; उनके रूप-चित्र उतारने में यद्यपि अभिधा का भी उतना ही चमत्कार है, जो कि उनके शब्द चयन और योजना में भरा पड़ा है। उनकी वृत्तियाँ और गुण भावानुगामी बने हुए भावानुरूप रूप परिवर्तन करते हुए चलते हैं। काव्य के इन समस्त बाह्य उपादानों का उन्होंने यथोचित, अद्भुत चमत्कार भरे ढंग से अधिकार पूर्ण प्रयोग किया है। काव्य के अन्य बाह्य अंग संगीत का माधुर्य भी सूर के पदों में अपने चरम सौन्दर्य को पहुँचा हुआ है। यद्यपि सूर के पद छन्दोबद्ध नहीं हैं तथापि मधुर रसमय संगीत—बद्ध हैं। सूर राग विद्या के भी आचार्य थे। उन्होंने जितने राग रागिनियों का नियोग किया है अपने पदों में, उनमें से अनेकों का तो अद्य किसी को नाम-ज्ञान भी नहीं है, स्वरूप-ज्ञान तो दूर। उनके प्रत्येक पद में भावानुरूप राग रागिनी का विधान हुआ है; जिससे उनके भाव का चित्र और भी मधुरतर

होकर श्रोता को मन्त्र-मुग्ध सा कर देता है । यही कारण है कि निर्विशेष भाव से हिन्दू मुसलमान गायनाचार्य उन्हें समान तन्मयता से मूम मूम कर गाते देखे जाते हैं ।

इस प्रकार सूर के पदों में काव्य के वाक्य और आभ्यन्तर दोनों ही पक्षों का स्वाभाविक और चरम उत्कर्ष मिलेगा, जिससे उनका काव्य अपने क्षेत्रों में किसी की उपमा नहीं रखता । काव्य अपने दोनों तत्वों के सामञ्जस्य से सूर के पदों में खिला पड़ता है ।

प्र. ५—एक प्रबन्धकाव्य के भीतर, शुद्ध भाव के स्वरूप का ऐसा उत्कर्ष, जो पार्थिव प्रतिबन्धों में परे होकर, आध्यात्मिक क्षेत्र में जाता हुआ दिख ई पड़े, जायसी का मुख्य लक्ष्य है ।” इस कथन की सत्यता सप्रमाण स्थापित की जाये ।

उत्तर—जायसी को प्रेम पद्धति सूफियों की प्रेमपद्धति थी । उसमें जीव और ब्रह्म में पारमार्थिक भेद नहीं माना जाता किन्तु साधक ईश्वर की अपने प्रेमाश्रय के रूप में भावना करता है और इस संसार को उसी की विभूति समझ कर उसमें उसकी खता है । पद्मावत में भी जायसी ने इसी पद्धति को प्रकट किया है । जायसी ने इस प्रेम प्रबन्ध में लौकिक वस्तु वर्णन से आध्यात्मिक ईश्वरपरक भाव ही व्यंजित किया है । समस्त काव्य एक आध्यात्मिक रूपक है, जिसका वर्णन कवि ने ‘तन चित उर’ आदि पद्य में कर दिया है । अतः एक लौकिक सौन्दर्य वर्णन में अकस्मात् कवि को अलौकिक छटा दिखाई दे जाती है और वह उसी परम सौन्दर्य का वर्णन करने लगता है । यही बात जायसी के प्रेम की भी है । जायसी ने लौकिक प्रेम के वर्णन द्वारा अप्रस्तुत रूप में आध्यात्मिक अनन्त प्रेम की ही अभिव्यंजना की है । यद्यपि प्रेम या रति का वर्णन हिन्दी के अन्य असंख्य कवियों ने भी किया है और बहुत सुन्दर किया है, तथापि ऐसा गम्भीर और अनन्त प्रेम की ऐसी उदात्त भावना, जो लोक से उठकर परलोक या अध्यात्म लोक में जाती हो, उसमें नहीं मिलती । सूफ़ी प्रेम ऐसा ही होता है । वह लोक से प्रारम्भ होकर ईश्वर तक पहुँचता है । जायसी का प्रेम भी ऐसा ही है । वह लौकिक होते हुए भी व्यंग्य रूप में अलौकिक है,

सांसारिक वर्णन में ससीम होता हुआ भी असीम है, उसका मूल लोक में होते हुए भी उसको शाखाएँ ब्रह्म तक पहुँचती हैं, वह मानव हृदय से उद्भूत है, किन्तु उसका लक्ष्य ईश्वर है। जायसी अपने इस अलौकिक प्रेम की अभिव्यंजना पद्मावत प्रबन्ध काव्य के द्वारा करने में पूर्ण सफल हुए हैं। प्रबन्ध काव्य में प्रधानता लौकिक स्थूल वर्णन की रहती है, उसी के लिए कवि विशेष सचेष्ट रहता है। किन्तु पद्मावत में लोक वर्णन की विशदता और पूर्णता रहते हुए भी उससे अलौकिक परमार्थ की अभिव्यंजना होती है। कवि ने पद्मावती को बुद्धि या ईश्वर के रूप में, नागमती को दुनियाँ दारी के रूप में और राजा को सच्चे प्रेम साधक के रूप में चित्रित किया है। उनके वर्णनों में सर्वत्रैव कवि ने अप्रस्तुत रूप में अलौकिक भावों की अभिव्यंजना की है। राजा की व्याकुलता में, विरह में सच्चे अलौकिक प्रेम पथिक के भावों का व्यंजन होता है। यही बात पद्मावती के विरह के विषय में भी है। लौकिक पात्रों का विरह वर्णन करते करते कवि को अलौकिक अनन्त विरह का आभास होने लगता है और उसे चन्द्र सूर्य, सारी सृष्टि ही विरह ताप में जलती हुई प्रतीत होने लगती है, “विरह की आगि सूर जरि काँपा। रातिउ दिवस जरै ओहि तापा ॥” इसी प्रकार संयोग की दशा में भी—रत्नसेन, पद्मावती के मिलन में भी, दोनों प्रेमियों की विस्मृति दशा में साधक की ईश्वर दर्शन की विभोर दशा का अनुभव होता है। पद्मावती के सौंदर्य का वर्णन करते करते कवि को अनन्त सौंदर्य की अनुभूति होने लगती है और उसे अपने उसी अलौकिक प्रिय की सौंदर्य आभासे से पृथ्वी, आकाश, सूर्य चन्द्रमा चमकते नजर आने लगते हैं। इस प्रकार जायसी का शुद्ध प्रेम-भाव इस महान् प्रबन्ध काव्य में लौकिक पात्रों में विकास पाता हुआ उन्हें मूल कर हटाव ईश्वर के पास पहुँच जाता है। प्रेम का यह उदात्त ऊर्ध्वगन्ता रूप किसी अन्य प्रबन्ध काव्य में इतना उत्कृष्ट नहीं मिलता। जायसी का अपने इस प्रबन्ध को लिखने का भी यही उद्देश्य था कि कैसे लौकिक प्रेम साधना के द्वारा ईश्वराभिमुख हो सकता है, यह दिखाया जाय और जायसी की प्रमुख विशेषता भी यही है। इस विशेषता या गुण में अन्य प्रबन्ध काव्यकारों में जायसी निरूपम हैं।

अतएव आचार्य श्री शुक्ल जी ने उपर्युक्त मत प्रकाशित किया है।

अथवा

नीचे लिखे हुए किन्हीं तीन विषयों पर सक्षिप्त टिप्पणियां लिखिये—

(अ) तुलसी की भक्ति-वृत्ति ।

उत्तर—तुलसी विशिष्टाद्वैतवादी, भगवान् के राम रूप के अनन्यभक्त थे। यद्यपि वे राम की पारमार्थिक ब्रह्म रूप निराकार निर्गुण सत्ता को भी स्वीकार करते थे, तथापि भक्ति के लिए उसे अव्यवहार्य समझते थे। अतः वे सगुण राम रूप की ही सेव्य-सेवक भाव से आराधना करते थे। राम के सिवाय उनके अन्य कोई उपास्य नहीं थे। वे राम के अनन्य भक्त थे। उनकी भक्ति एकरस थी, जिसकी वे सदैव कामना करते थे। वे भगवान् से मोक्ष नहीं मांगते, बल्कि अटल भक्ति मांगते हैं, जिससे बड़ा पदार्थ उन्हें कोई नहीं दिखता। उनकी भक्ति अपने शास्त्रीय रूप को रखती हुई भी सम्प्रदायबद्ध नहीं थी और न संकीर्ण ही थी प्रत्युत बड़ी उदार थी। वे राम के अतिरिक्त भगवान् के कृष्ण आदि अन्य रूपों से द्रोह नहीं रखते थे और न अन्य देवताओं से ही उनका विरोध था। पारमार्थिक दृष्टि से वे सब को ईश्वर को ही विभूति भी मानते थे। वे वेद शास्त्र पुराण स्मृति आदि की मर्यादाओं के परम पक्षपाती थे, किन्तु भक्ति के क्षेत्र में वे पशु पक्षियों तक में भी भेद नहीं देखते, शूद्र आदि की तो बात दूर है। उनकी भक्ति कोरी अन्तरमुखी नहीं थी, केवल आत्म-साधना में निरत, प्रत्युत उसमें लोक-संग्रह का भाव भी रहता है। तुलसी की आंखों से लोक मंगल कभी भी ओझल नहीं होता। तुलसी की भक्ति का निर्माण केवल भक्ति-मार्ग से ही नहीं हुआ था, प्रत्युत उसमें ज्ञान और कर्म का भी संयोग रहता था। तुलसी ज्ञान के बिना भक्ति और भक्ति के बिना ज्ञान को अकारथ समझते थे। क्योंकि भक्ति के साथ ज्ञान का सहयोग न रहने से वह अन्धविश्वास-मूलक और विभिन्न सम्प्रदायवाद जन्य विरोध की उत्पादक हो सकती है। ज्ञान दृष्टि न रहने पर भक्त का दृष्टि-कोण संकुचित होकर वह राम कृष्ण आदि में भेद देख सकता है।



तुलसी अपने तत्त्व-ज्ञान के आधार पर इस भद्-भाव से बच गये। साथ ही वे योग का भी महत्त्व स्वीकार करते हैं। योग के यम, नियम आदि भी उनकी भक्ति के साधक ही हैं। क्योंकि असंयम से भक्त कर्तव्यच्युत हो सकता है। वैराग्य-भावना भी साथ रहती है, जिससे भक्त उपासना के आवश्यक अंग उपभोग की सामग्री धूप, दीप, नैवेद्य, नृत्य, गान, स्वादिष्ट भोजन आदि—जो भगवत्-पूजा के लिए होते हैं—में आसक्ति से बचा रह सके। तुलसी कर्म या कर्तव्य भावना पर भी उतना ही बल देने हैं। उनकी भक्ति अकर्मण्य नहीं, जो संसार से विमुख करके भक्त को काहिल निकम्मा कर देती है। उनकी भक्ति कभी कर्म का निषेध नहीं करती, अपितु सत्कर्म का उपदेश देती है। तुलसी वस्तुतः एक बड़े भारी समन्वय-वादी थे। अतएव उनकी भक्ति-पद्धति में अनेक समन्वय हुए हैं—लोक परलोक का, अन्तर और बाह्य का, राग और विराग का, ज्ञान और अनुरक्ति का, चिन्तन और कर्म का, अद्वैतवाद और विशिष्टाद्वैत-वाद का, उपासना और योग का, विभिन्न देवताओं का आदि आदि। तुलसी की भक्ति की प्रधान विशेषता यही समन्वयवाद है। वह शास्त्रीय भी है, उसमें मर्यादा भी है और तुलसी की अपनी मौलिकता और स्वतंत्रता भी है। वस्तुतः तुलसी ने इन उपर्युक्त तत्त्वों से अपने समय के अनुरूप ही अपनी भक्ति का रूप निश्चित किया था और इस प्रकार एक आदर्श भक्ति-पद्धति का प्रतिष्ठापन किया था।

(ख) केशव की रामचन्द्रिका अब इस पत्र का पाठ्य ग्रन्थ नहीं है।

(ग) सूफी मत का उद्भव।

उत्तर—सूफी शब्द की व्युत्पत्ति या निकास के विषय में अनेक मत प्रचलित हैं। एक मत है, मदीना में मसजिद के सामने एक चबूतरे पर बैठने वाले फकीरों को सूफी कहा गया, उनके मत का आधार 'सुफा' शब्द है, जिसका अर्थ चबूतरा होता है। दूसरा मत सूफी शब्द का निकास 'सफ' शब्द से मानता है, जिसका अर्थ पंक्ति होता है। इनका कहना है कि कयामत के दिन जो लोग अपने सत् और पवित्र आचरण के कारण अन्य

साधारण लोगों से अलग एक पंक्ति में खुदा के सामने खड़े किये जायेंगे, उनको सूफी कहा गया। तीसरा मत 'सफा' शब्द से सूफी शब्द का विकास मानता है। सूफी महात्मा अधिकतर साफ शुद्ध निर्मल चरित्र के होते हैं, इसलिए उन्हें सूफी, कहा गया। चौथा मत सूफी शब्द को ज्ञान-परक 'सोफिया' शब्द का अपभ्रंश मानता है। सूफी मत में ज्ञान प्रधान होता है, अतः वह सूफी कहलाया। पांचवां मत मानता है कि सूफी लोग अधिकतर ऊनी पहनावा पहिनते थे, इसलिए उनके वेश की विशेषता के आधार पर उन्हें सूफी कहा गया। इस पांचवें मत को ही अधिक विद्वान् मानते हैं।

नाम के समान सूफी मत के उद्भव के विषय में भी अनेक मत हैं। अन्वियों को छोड़कर स्वयं मुसलमानों में ही, प्रत्युत स्वयं सूफियों में ही, मत-भेद है। कुछ सूफी इसलाम धर्म के प्रवर्तक अन्तिम रसूले-पाक मुहम्मद साहब को मानने वाले ऐसे हैं, जो उन्हीं को सूफी धर्म का भी प्रवर्तक मानते हैं। मुहम्मद साहब ने यद्यपि इस गुप्त विद्या या 'आन्तरिक साधना' के विषय में कुछ विशेष नहीं कहा है तो भी वे मानते हैं कि रसूलेपाक ने इस गुप्त ज्ञान के रहस्य के उद्घाटन का भार अली पर डाला था, जिसने 'कुछ ऐसी गुप्त ज्ञान की बातें कही हैं। दूसरे सूफी, जो मुहम्मद के प्रवृत्तिमार्ग (मुहम्मद संथत प्रवृत्ति या संभोग के पक्षपाती थे) और सूफीमत के निवृत्ति-मार्ग में परस्पर विरोध देखते हैं, आदम को ही सर्व-प्रथम सूफी मानते हैं, जिसने सब से पहिले हव्वा को प्रेम करके सहज रति का अनुभव किया। सूफियों का आधार भी यही सहज रति या प्रेम है, जो विरह से परम पद को प्राप्त हो जाता है। अनेक कट्टर मुसलमानों को सूफीमत में अहिंसा, मूर्तिपूजा, निवृत्ति आदि की इसलाम विरोधी भावनाओं की बूझाती है अतः वे इसको इस्लाम से थोड़ा भिन्न मानते हैं। इसी प्रकार अनेक यूरोपीय विद्वानों ने सूफी मत का उद्भव मसीहा और अफलातून के सिद्धान्तों से माना है और कुछ ने भारतीय अद्वैत दर्शन से ही बताया है। इस प्रकार सूफी मत के उद्भव के सम्बन्ध में अनेक भ्रान्त और एकांगी धारणाएँ प्रचलित हैं और प्रधानतया इसे इसलाम धर्म के ग्रन्थ कुरान से उद्भूत मान लिया गया है, जो कि पूर्णतः ठीक नहीं है।

कारण, यह ठीक है कि खींचातानी कर के सूफीमत के कुछ सिद्धान्त कुरान में से भी निकल आते हैं एवं सूफीमन्तों की व्यख्या शैली पर भी मुहम्मद साहब या कुरान की पद्धति का विशेष प्रभाव पड़ा है और सूफी इस्लाम के विशिष्ट व्यक्तियों को भी मानते हैं और उचित श्रद्धा रखते हैं उनमें, तो भी सूफियों के मूलभूत सिद्धान्त कुरान से नहीं मिलते। प्रथम तो, मुहम्मद स्वयं संयत उपभोग के पक्षपाती प्रवृत्तिमार्गीय थे। उनका कहना था कि मुरा और मसीह के भक्तों ने प्राचीन परम्परा से प्राप्त इस्लाम धर्म में निवृत्ति मार्ग का मिलान कर भ्रष्ट कर दिया है, इसलिए उमके संशोधन के लिए उन्हें भेजा है। अतः उन्होंने प्रवृत्ति मार्ग का अवलम्बन किया। युद्ध किये, रक्तपात किया और स्वाभाविक वागनात्मक प्रेम का भी संयत आनन्द लिया। और, एतद् विपरीत, सूफी निवृत्ति या विरक्ति भाव पर मूल आधार रखते हैं, वे सांसारिक विषय भोग से दूर रहकर ही अलौकिक मार्ग में चलते हैं। स्वाभाविक मानव हृदय के राग या प्रेम का आधार उनका भी होता है, परन्तु वह निरन्तर साधना या विरह में तपकर परम पद को प्राप्त हुआ होता है। उममें नैसर्गिक भाव तो रहता है, पर लौकिकता नहीं रहती, उसका आलम्बन अलौकिक ईश्वर होता है। इस्लाम धर्म के एकेश्वरवाद का सूफियों ने भी ग्रहण किया है, किन्तु इस्लाम का पुन्य-विशेष सूफियों के प्रेम का आधार बनकर बहुत कुछ साकार रूप में आ जाता है, जिसमें मूर्तिपूजा का सा आभाव होने लगता है। इनके अनिरिक्त सूफियों की अहिंसा वृत्ति, अन्तर्मुखी चिन्तन की वृत्ति, अन्त व्याकुलता, उन्माद, उल्लास या मस्ती के भाव कुगन में प्रायः नहीं हैं। इस प्रकार से पूर्णरूप में कुरान सूफी मत का स्रोत नहीं सिद्ध होता। किन्तु, जैसा कि स्वयं मुहम्मद साहब ने स्वयं कहा है, इस्लाम का प्रवर्तन कुरान से प्रारम्भ नहीं होता, अपितु वह धर्म पहिले से चला आता है, अतः कुछ सूफी मानते हैं कि सूफी मत का “बीज आदम में, अंकुर नूह में, कली इब्राहीम में विकास मूसा में, परिपाक मसीहा में और मधु मुहम्मद में हुआ।” दूसरे इसी आधार पर चलते हुए मानते हैं कि सूफी मत के आठ गुणों का विकास इब्राहीम, इसहाक आदि मुहम्मदान्त विभिन्न विभूतियों में पृथक् पृथक् रूप से हुआ।

किमी में सारे गुण नहीं हुए। इन प्रकार वे इसलाम धर्म से इसका उद्भव मान लेते हैं।

इसी प्रकार मसीहियों ने अपने काल में इन्हें मसीही सिद्ध करने की चेष्टा की। मसीहा सम्प्रदाय में और सूफी मत में प्रथम केवल निवृत्ति भावना की समानता थी, सहज रति की नहीं। क्योंकि मसीही पंथ में अनुरक्ति नहीं थी, विरक्ति ही थी। किन्तु बाद में, जब कि यूरोप में सूफी मत के प्रेम प्रचार का प्रभाव बढ़ रहा था, मसीहा धर्म में भी रति आ गई। मसीही मन्त्र मसीहा और कुमारी मरियम के विरह में तड़पने लगे। अतः उन्होंने भी सूफियों को अपने में ले ही सिद्ध करने की चेष्टा की। इन प्रयत्नों का कारण वास्तविक यह था कि अद्य से पहिले सूफीमत का उद्गम भारतीय अद्वैत प्रेम ही समझा जाता था। इस मत का खण्डन करने के लिए ही इन ध्योरियों (सिद्धान्तों) का निर्माण होता रहा। किन्तु अन्त में भारतीय वेदान्तवाद से सूफी धर्म का निकाम न मानने पर भी बाद के सूफी मन्त्रों पर वेदान्त का विशेष प्रभाव स्वीकार करना ही पड़ा।

वस्तुतः सूफी धर्म का मूल मन्त्र अभी भी पूरी तरह से अवगत नहीं हुआ है। और नाहीं इसका उद्भव किमी एक धर्म के सिद्धान्तों को लेकर एक शास्त्र के रूप में ही हुआ है। सूफी मत की चिन्ता-धारा मुहम्मदी धर्म से भी पुरानी माननी चाहिये। यह मत सदियों के चिन्तन, मनन और निदिध्यासन का फल है। इसमें अनेक जातियों के, सम्प्रदायों के मत और विचार अथवा चिन्ता-धाराओं के तत्त्वों का सम्मिश्रण और विकास है। सूफी मत के मुख्य सिद्धान्त कहीं एक स्थान से नहीं आये।

सूफियों का प्रधान तत्त्व मन की रागात्मक स्वाभाविक वृत्ति या (पुरुष स्त्री विषयक) रति है, जिसमें उन्माद है, उल्लास या मस्ती है। यह तत्त्व कहाँ से आया? मुहम्मद और मसीहा से पहिले शामी जातियों में इस सहज रति का विरोध होता था। क्योंकि आदम का पतन इसी सहज रति के कारण हुआ था। मसीहा धर्म का प्रधान तत्त्व विरक्ति है। किन्तु सूफियों के प्रभाव में जब योरुप

में प्रेम का प्रवाह बहा तभी मसीहियों ने भी रति का ग्रहण कर लिया । किन्तु शामियों के भय से वे उसे कुछ अलौकिक गुह्य रूप देकर व्यक्त करते थे । इस अलौकिक विरह में वे तड़पते थे । काम-वासना विरह में तप कर प्रखर प्रेम का रूप धारण करती हैं । मसीही सन्तों के प्रेम का भी यही हाल हुआ । इस समय अफलातून ने यूनानी गुह्य टोलियों की इस वासनात्मक सहज रति को परम रति का पद दिया । इन सभी कारणों से सूफियों की इस प्रेम-पद्धति के विकास में सहायता मिली । वे तो 'इश्क भिजाजी' को 'इश्क हकीकी' में आवश्यक मानते हैं । किन्तु वे अन्य लौकिक साधन से अपने इश्क को सन्तुष्ट कर उसे हीन नहीं बनाते, यत्कि निरन्तर विरह में तपता तपता वही इश्क हकीकी बन जाता है । अलौकिक आलम्बन से उसमें भी अलौकिकता आ जाती है । इस प्रकार यह सहज रति विरह में तप तप कर अलौकिक आलम्बन पाकर परम रति के पद को प्राप्त हो गई, जिसका सूफी मत में पूर्ण विकास हुआ । किन्तु यह विरह-व्यापकता कहां से आई ? यह भी उन्हीं शामी जातियों में से आई । शामी जातियां अपनी सन्तानों को मन्दिरों में अर्पित कर देती थीं । वहां स्त्री पुरुष की रति का निषेध था और वे, सन्तानें अपने अज्ञात प्रेमाश्रय की प्रतीक्षा में सदैव तड़पती रहती थीं । सूफियों के व्यापक विरह का तत्त्व इन्हीं से लिया प्रतीत होता है । किन्तु यह उल्लास या मादन ( मस्ती ) भाव और इलहाम या हाल-दशा कहां से आए ? ये भी इन्हीं शामी जातियों से आईं । इन मन्दिरार्पित देवदासों और देवदासियों में अप्टाचार होने लगा था, जिसको रोकने के लिए, यहोवा, ( एक देव विशेष ) और उसके अनुयायियों ने बल प्रयोग किया था । इस बल प्रयोग से सहज रति ने—मन्दिरों के पवित्र व्यभिचार ने—गुप्त रूप ले लिया, जिस से इस रति के साथ गुह्यता और आ गई । यहोवा के अनुयाइयों में नबी, जो कि इसलाम के भाग्य विधाता थे, भी थे, ये बल प्रयोग द्वारा इस सहज रति का निषेध करते थे ।

किन्तु विशेष अवसरों पर, ये मन्दिर में जाकर ऐसा आचरण करते थे, जैसे किसी में कोई देवता आ गया हो। ये वहाँ नाचते थे कूदते थे मण्डलिया बनाकर। इस मादन भाव या उल्लास भाव के लिए उन्हें किसी मादक द्रव्य सुरा आदि का भी सहारा लेना पड़ता था, जिसके नशे में वे यह सब नाच गान उछल कूद करते थे। इसी मादन भाव में उछल कूद करते २ वे अन्त में मूर्छित की सी दशा में हो जाते थे। उस दशा में वे जो कुछ उत पटांग बोलते थे, वह इलहाम—कोई न कोई धार्मिक सन्देश—माना जाता था। सूफियों में मादन भाव और हाल की दशा इन्हीं से लिये गये। बाद में इन उदार सूफियों ने अन्य धर्मों के—विशेषतया भारत के—दर्शन ग्रन्थों के आधार पर अपने मत का उचित परिष्कार निर्वचन किया। इस प्रकार विभिन्न चिन्तन-परम्पराओं या साधना-पद्धतियों से उनके सर्व सुन्दर तत्वों का ग्रहण और विकास हुआ।

इस उपर्युक्त विवरण के सारांश रूप में—सत्सिंह टिप्पणी रूप में—

सूफी शब्द का अर्थ सूफ (ऊन) आदि के घस्त्र पहिनने वाले मुसलमान सन्त लिया गया है। किन्तु कुछ विद्वान् इसका अन्य शब्दों से भी विकास बताते हैं। सूफी मत के उद्भव के विषय में भी अनेक धारणाएँ और विश्वास प्रचलित हैं। प्रधानतया यह मत इस्लाम की ही एक शाखा या धारा मानी जाती है, जिसका आधार अधिकतर चिन्तन और अन्तर्मुखी वृत्ति पर है। किन्तु सुहम्मदी धर्म या कुरान शरीफ के धर्म में सूफियों के पूरे तत्त्व उपलब्ध नहीं होते, यद्यपि वे उसकी व्याख्यान शैली से पूर्ण प्रभावित हैं। सुहम्मदीय धर्म वस्तुतः 'प्रवृत्तिमार्ग' कहलाता है, उसमें संयत शारीरिक उपभोगों का ग्रहण है। सूफीमत एकान्ततः अन्तर्मुख और निवृत्ति का मार्ग है। अतएव कुछ सूफी विद्वान् सूफी सिद्धान्तों का प्रारम्भ आदम तक ले जाते हैं, जिसने कि सर्व प्रथम सूफियों की सहज रति हवा के प्रति प्रेम (आकर्षण) का अनुभव किया। कुछ सूफी विद्वान् सुहम्मद साहब के साथी अली के वाक्यों में सूफियों के तत्व पाते हैं। अभिप्राय यह है कि सुहम्मद साहब में इलहाम होने पर भी उन्हें सूफी सिद्धान्तों का प्रतिपादक

नहीं माना जाता। उनके कट्टर पंथियों को तो सूफी मत में बुतपरस्ती की वृत्ति आती है, अतएव उन्हें काफिर कहा है। सारांश यह है कि सूफी मत का उद्भव केवल कट्टर पंथी मुहम्मदीय धर्म से नहीं हुआ। उसका उद्भव इसलाम धर्म की विविध चिन्तन परम्पराओं से हुआ, जिनमें आदम, मूसा मसीहा नबी आदि हैं। मुहम्मद उनमें अन्तिम रसूल हैं। इन सभी के श्रेष्ठतम तत्व लेकर सूफी मत का उद्भव हुआ है। सहज रति, जो विरह के कारण परम पद को प्राप्त हो जाती है, मस्ती, इलहाम, निवृत्तिमार्ग, जगद् में ईश्वर-दृष्टि आदि सूफी सिद्धान्त इन्हीं विभूतियों से प्राप्त बताये जाते हैं। सहज रति आदम से लेकर प्राणी मात्र में चली ही आती है। मुहम्मद से पहिले की शमी जातियों में इसका विरोध था, जिससे गुह्य (परोह) रूप और विरह समन्वित होकर यह प्रेम रूप में परिणत हो गई। उनकी यही रति देवदास या देवदासी प्रथाओं में परम पद को प्राप्त हो गई। इसको परम पद देने वाले अफलातून थे। मसीहा निवृत्ति मार्गीय थे। सूफी मत की चिन्तन पद्धति इन्हीं तत्वों को लेकर चल रही थी। पश्चात् के नवियों की मोदन भाव की दिव्य उपासना और इलहाम भी उसमें आ गये। किन्तु सूफीमत की विवेचना और व्याख्या, उसके दर्शन (फिलासफी) के निर्माण पर भारतीय दर्शन का विशेष प्रभाव पड़ा। वस्तुतः अपने मत का दार्शनिक रूप में तर्क-सम्मत विवेचन उपस्थित करने की पद्धति भारतीय वेदान्त से ही सीखी गई। उसके अनेक सिद्धान्तों का ग्रहण भी किया गया और इस प्रकार सूफी मत पूर्ण दार्शनिक विचार पद्धति के रूप को प्राप्त हुआ।

(ख) जायसी का विप्रलंभ शृंगार वर्णन।

उत्तर—आचार्य श्री शुक्ल जी ने जायसी को विप्रलंभ का प्रधान कवि कहा है। उनका कथन है कि 'जो वेदना, जो कोमलता, जो सरलता और जो गंभीरता इनके वचनों में है, वह अत्यन्त दुर्लभ है।' जायसी का विरह-वर्णन वस्तुतः ऐसा ही मार्मिक और गम्भीर है। कारण, उनकी उपासना पद्धति का यह एक विशेष तत्व है। अतएव वे इसके वर्णन में इतने सफल हुए। उनकी पद्धति स्पष्ट, कोमल और गम्भीर है। जायसी ने वस्तुतः हृदय के विरह वर्णन में, अनुभूति

उनमें प्रधान है । उसके प्रकाश करने का ढंग भी उनका सरल और स्वाभाविक है । घुमाव फिराव या ऊहापोह का प्रयोग उन्होंने कम किया है । “तपे लागि अय जेठ असाढ़ी, मोहि पिउ बिन छाजनि भइ गादी ॥ तन तिन उर भा झरौ खरी । भइ बरखा दुख आगरि जरा ॥” हृदय की सरल व्यंजना है । ऊहापोह का भी जहां कवि ने प्रयोग किया है, वहां भी हृदय की या शरीर की किसी स्वाभाविक दशा की ही स्वाभाविक व्यंजना होती है । अन्य कवियों के समान इन्होंने भी अत्युक्तियों से काम लिया है, किन्तु वह हृद्गत भाव के ही उत्कर्ष को बताता है । प्रकृति अगर जलती दिखाई देती है, तो वस्तुतः विरही के मन को उस समय यही लगता है । वहाँ केवल चमत्कार ही नहीं अनुभूति भी है । वस्तुतः जायसी को विरह में प्रकृति विरहमय, किसी के लिए तडपती हुई प्रतीत होती है, इसी व्यापक और गम्भीर दृष्टि का प्रभाव उनके विरह में सर्वत्र व्याप्त है । प्रकृति का भी वर्णन उन्होंने अपनी अनुभूति—विरहानुभूति—के रंग में रंगकर किया है । आत्मा संतप्त है तो सृष्टि संतप्त है, आत्मा रोती है तो सृष्टि भी रोती है, आत्मा हंसती है तो सृष्टि भी हंसती प्रतीत होती है । नागमती के विरह वर्णन में, बारह मासे में, ऐसा ही वर्णन है । बीच बीच में कवि अपने सिद्धान्तानुसार इय लौकिक सीमित विरह में अलौकिक असीम विरह के भी संकेत देता चलता है, जिससे उसकी गंभीरता और भी अधिक होती जाती है । अलंकार, वस्तु व्यंजना, लक्षणा आदि सभी काव्य-वस्तुओं के यथोचित समावेश से वर्णन की रुचिरता और भी बढ़ गई है । जायसी ने अधिकतया सादृश्यमूलक अलंकार, उपमा रूपक उत्प्रेक्षा आदि का प्रयोग किया है । अतिशयोक्ति का प्रयोग भी किसी न किसी भावानुभूति या किसी स्वाभाविक प्रेम दशा के ही उत्कर्ष का द्योतक है ।

कुछ दोष भी हैं, जहां वे मुसलमानी प्रभाव में आकर वियोग वर्णन में बीभत्स को ले आये हैं और कटाक्ष आदि से शरीर में घाव आदि का वर्णन करने लगते हैं । ऐसा वर्णन भारतीय काव्य पद्धति के प्रतिकूल है । किन्तु ऐसे स्थल बहुत कम हैं । नहीं तो, उनके विरह वर्णन की सरसता, स्वाभाविकता, व्यापकता और सरलता विशेष विशेषताएँ हैं ।



(ङ) सूर के प्रेम की उत्पत्ति में रूप-लिप्सा और साहचर्य का योग ।

उत्तर—रूप-लिप्सा और साहचर्य की कामना प्रेम की दो प्रधान विशेषताएँ हैं। सूर की भगवद् रति में वे पूर्ण रूप में उपलब्ध हैं। सूर के प्रेम का आधार, सृष्टियों के समान, अलक्ष्य ईश्वर नहीं था, उसका आधार प्रत्यक्ष अनुपम सौन्दर्यशाली श्री कृष्ण ईश्वर था। उसका सौन्दर्य जादू का था, जिसे प्रेम किये ही बनता था। अतएव सूर ने बाल और किशोर, युवा कृष्ण के असंख्य विविध भाव-भंगियों वाले रूप के ही गब्द-चित्र-उतारे, जिनमें मोहिनी और आकर्षण सब में व्याप्त थे। सृष्टियों की 'परम रति' के समान पुष्टिमार्ग की भी भगवद् रति परम ही है। किन्तु सूरी साकार अलौकिक आलम्बन नहीं रखते थे उनका ईश्वर अलक्ष्य था और पुष्टि-मार्गीयों के पास त्रिलोक सुन्दर श्री कृष्ण जैसा आवलम्बन था, जिसकी लीलाएँ भी नित्य एवं मुक्तिदायिनी हैं। फलतः उनको अलौकिक रति के आलम्बन साकार सच्चिदानन्द श्री कृष्ण अनेक रूपों में चित्रित हुए हैं। सूर का प्रेम भी भगवान् के प्रत्यक्ष रूप का आधार रखता था और रास आदि द्वारा उनके साहचर्य की अनुभूति भी करता था। सूर कृष्ण के बाल रूप के परम भक्त थे—सेव्य सेवक भाव से, अतएव साधना या आराधना के लिए उन्होंने बाल कृष्ण के अद्भुत सुन्दर गब्द-चित्र भी उतारे। वे इस रूप पर मोहित थे। किन्तु किशोर रूप को वे मधुर भावना से सख्य भाव से भजते थे। इस प्रकार अलौकिक प्रेम अलौकिक सौन्दर्य रूप से सम्पन्न अलौकिक आवलम्बन की अपेक्षा रखता था। रूप के साथ गोपियों के प्रेम का उदय कृष्ण के साहचर्य से भी हुआ था, तभी उनका विरह इतना गम्भीर हुआ। उनके हृदय श्रीकृष्ण के साहचर्य के लिए तड़पते रहे। अतः यह साहचर्य भावना संयोग और वियोग दोनों ही पक्षों में निरन्तर बनी रहती है।

(च) अन्तः साक्ष्य के आधार पर विद्यापति की जीवनी ।

उत्तर—मैथिल कोकिक महाकवि विद्यापति ने अनेक ग्रंथ लिखे हैं, जो अनेक विषयों के हैं। उनमें काव्य ग्रंथ भी हैं, वाद ग्रन्थ भी हैं और सिद्धान्त ग्रन्थ भी। ये कई राजाओं के पास रहे और सभी के

पास रहते हुए इन्होंने भिन्न २ ग्रन्थों की सृष्टि की। उन समस्त ग्रन्थों में इनकी जीवन-घटनाएँ दिखरी हुई मिलती हैं। इन्होंने अनेक प्रासंगिक घटनाओं का वर्णन करने के साथ अपने वंश का भी पूरा परिचय दिया है। अपने जन्म की तिथि नहीं दी है, किन्तु-मृत्यु काल का सूचन किया है, जब इन्हें मृत्यु के ३० वर्ष बाद राजा शिवसिंह स्वप्न में दिखाई दिने। इस समस्त साहित्य की साक्ष्य पर विद्यापति का जो परिचय मिलता है वह संक्षेप में इस प्रकार है।

विद्यापति मैथिल थे, उनकी भाषा मैथिली है, मिथिला के अन्य स्थानों, राजाओं आदि का वर्णन भी उन्होंने किया है। ब्राह्मण वंश के थे, जिसमें विभिन्न विषयों के उच्च कोटि के विद्वान् हो चुके थे। शिव भक्त थे, किन्तु कृष्ण भक्ति के माधुर्य से भी प्रभावित थे। ये बड़े विद्वान्, आचार्य, महा-कवि और भक्त थे, यह भी इनके साहित्य से ही सिद्ध हो जाता है। इनके पिता गणपति ठाकुर भी पूरे विद्वान् थे। अपने वंश का विद्यापति ने पूरा वर्णन दिया है। ये संगीत के भी आचार्य थे, यह इनके पदों के राग-विधान से प्रकट होता है। ये अनेक राजाओं के आश्रित रहे, किन्तु राजा शिवसिंह और उनकी रानी लखिमादेवी का इन्होंने जिस प्रेम आदर और श्रद्धा से स्मरण किया है, उतना किसी को नहीं। राजा शिवसिंह ने इन्हें विसपी नाम का ग्राम दिया था, जिसका दान पत्र अब तक विद्यापति के वंशधरों के पास विद्यमान है। रानी लखिमा देवी अत्यन्त विदुषी और काव्य-कला मर्मज्ञ थी अपने पति राजा शिवसिंह के समान ही। अतः उनके आश्रय में विद्यापति की कविता का पूर्ण विकास हुआ। वैसे उनके पूर्वज पिता देवसिंह, दादा भावसिंह के समय में भी विद्यापति का मान रहा, तथापि इतना गढ़ अनुराग उनका और किसी से नहीं हुआ। इनके दिए हुए गाँव में विद्यापति का बनवाया हुआ 'रजोखरि नामक' तालाब श्रव तक मिलता है। विद्यापति के परिवार में पत्नी मन्दाकिनी, पुत्र हरपति, पुत्री दुल्लहि और पुत्र-वधू चन्द्रकला के नाम मिलते हैं।

विद्यापति ने अपभ्रंश या अत्रहट्ट और देग भाषा मैथिली दोनों में रचनाएँ की हैं। संस्कृत में लिखना तो इनके वंश की विशेषता ही थी। उसमें तो इन्होंने लिखा ही। इन की तीन प्रकार की रचनाएँ उपलब्ध हैं। एक ऐसी, जिनमें अपने आश्रित राजाओं का वर्णन है, ये अपभ्रंश में हैं। दूसरी ऐसी जिनमें इनका प्रकाण्ड पाण्डित्य है, ये अधिकतर संस्कृत में हैं। तीसरी, हास्यिक भाषों के मधुर काव्य। ये देश भाषा मैथिली में लिखे गये हैं। इनमें तात्कालिक सार्वजनिक भक्ति भावना का संगीत है और इन्हीं रचनाओं में घस्तुतः इनकी कविता कला अपनी चरम कोटि पर पहुँची है। प्रधानतया विद्यापति के तीन काव्य विशेष प्रसिद्ध हैं—कीर्तिलना, कीर्तिपताका (अपभ्रंश) और पदावली (मैथिली)।

विद्यापति की जन्म मरण की तिथि स्पष्ट लिखित नहीं मिलती। किन्तु उनके ग्रन्थों की रचनाओं के सम्यता, अन्य समसामयिक घटनाओं और त्रिम्बदन्तियों के आधार पर उनकी जन्म तिथि सं० १४०७ के लगभग निश्चित हुई है। मृत्यु के विषय में स्वप्न दर्शन का जो आभास विद्यापति ने दिया है, उसके अनुसार उनकी मृत्यु-तिथि सं० १४६७ निश्चित की जाती है।

विद्यापति महा कवि थे, दार्शनिक थे, भक्त थे और प्रकाण्ड पाण्डित थे। इनकी इन्हीं विशेषताओं की सूचक इनकी ये उपाधियाँ प्रचलित मिलती हैं—अभिनवजयदेव, कविशेखर, कविरंजन, कविराज, कवि कण्ठहार, दशावधान, राजपाण्डित, आदि।

विद्यापति हिन्दी साहित्य में उस समय उत्पन्न हुए थे, जयवीर-काल समाप्त होकर भक्ति-काल का प्रारम्भ हो रहा था। अतएव इस सन्धि-काल की दोनों विशेषताएँ के—वीर चरित वर्णन की और भक्ति की—उनके काव्य में हैं—जिन दोनों विशेषताओं, भक्ति और शृंगार का उत्तर वैष्णव कवियों और रीति काल के कवियों में पूर्ण विकास हुआ। विद्यापति शैव होते हुए भी वैष्णव कवि थे।

(छ) विद्यापति और सूर के शृंगार वर्णन की विशेषताएँ।

उत्तर—सूर और विद्यापति दोनों ही महा-कवि, मधुर भावनाओं के कवि थे। दोनों का प्रिय रस शृंगार था। दोनों ही ने मुक्तक गेय पदों में राधाकृष्ण के शृंगार का वर्णन किया है। दोनों ही रस-मिद्व कबीरवर थे। किन्तु दोनों का दृष्टि-कोण थोड़ा भिन्न था। विद्यापति, उनकी पदावली के आधार पर, वस्तुतः वैष्णव कवि थे, वैष्णव भक्त नहीं। अतएव उनके शृंगार वर्णन में अलौकिकता की अपेक्षा जौकिकता ही है। उन्होंने शुद्ध शृंगार का मधुर वर्णन किया है और इसी लिए अनेकत्र रस में दूय कर वे भक्ति की मर्यादा से बाहर निकल कर भी राधा के चेर कुचों का वर्णन कर गये हैं। अनेकत्र उनका शृंगार वर्णन अश्लीलता तक भी पहुँच जाता है। उनकी कृष्ण प्रेमिकाएँ वस्तुतः शृंगार काव्य वर्णित नायिका भेदों के उदाहरण हैं, जिनका वास्तविक चमत्कार बिना लक्षणा-ज्ञान के पूर्ण-तया समझा नहीं जा सकता है। अभिप्राय यह है कि विद्यापति का दृष्टि-कोण प्रधानतया एक शृंगार के उत्कृष्ट कवि का था, भक्त का नहीं। अतएव उनके काव्य में शृंगार अलौकिक या दिव्य नहीं हो पाया।

सूर पर विद्यापति का गहरा प्रभाव पड़ा था। सूर ने विद्यापति की ही पद्धति पर लिखा है। वैसा ही सरस शुद्ध स्पष्ट शृंगार का सूर ने भी वर्णन किया है। किन्तु उसमें भक्ति का अनौचित्य-भक्ति विरोध—नहीं आने पाया है। वे मर्यादा से इतने बाहर नहीं गये हैं। दूसरे, पुष्टि मार्गीय भक्ति भावना, प्रेम लक्षणा रति, की अलौकिकता उसमें सर्वत्र व्याप्त रहती है। इस से उनके शृंगार में लोकोत्तरता की भावना रहती है जिसका मूल उनके अनन्य भक्त हृदय में है। अतएव उनका शृंगार भक्ति का अंग ही रहता है। उनका दृष्टि कोण भी मुख्यतः भक्त का ही रहता है।

(ज) कबीर की रहस्य भावना।

उत्तर—कबीर का रहस्यवाद दो मतों या सिद्धान्तों के मेल से बना था। एक ओर तो उन्होंने वेदान्त से श्रद्धाैतवाद और माया चिन्तन परम्परा ली थी और दूसरी ओर सूफियों से उनका प्रेमवाद लिया था, जिसके साथ

प्रेम का गन्ना और प्रेम का मिलन ( हाल की दशा ) भी सम्मिलित थे ।  
 हिन्दु भारतीय अर्थतन्त्र के निराकार श्रद्ध को रति का आश्रय बनाकर  
 उन्होंने यद्यपि उसे सद्गुणता प्रदान की थी, किन्तु जीवन विषयक दृष्टि-कोण  
 उन्माद दृष्ट वेदान्त का सा ज्ञान-समन्वित था । सूफी प्रेम में ईश्वर की प्रियतमा  
 के रूप में भावना की जाती है किन्तु कबीर ने परमात्मा को पुरुष रूप में  
 ही देखा ।

रहस्यवाद में आत्मा और परमात्मा का वह एकीकरण होता है जहाँ  
 देवदान की परिधिवाँ पीछे छोड़ कर आत्मा परमात्मा का ही रूप बन जाती  
 है । यह शब्दात्मान्त श्रुतियों की दशा है, जिसमें आत्मा से परमात्मा के  
 और परमात्मा से आत्मा के कुछ प्रकट होने लगते हैं । कबीर ने ऐसी दशा  
 का 'मैं स्वति औरनि मैं हूँ सब' इन शब्दों से वर्णन किया है । किन्तु  
 इस परम दशा में पहिले रहस्यवादियों की ही अन्य प्रमुख दशाएँ होती  
 हैं । पहिली दशा में रहस्यवादी परमात्मा की खोज से निवृत्तता है । ऐसी  
 दशा का वर्णन रहस्यवादी अनन्त यात्रा, नदी के उस पार जहाँ भू नभ की  
 सीमाएँ न हों सुख दुःख न हों आदि शब्दों से करता है वहाँ पहुँचकर  
 वह अपनी विषय विभूतियों को देहपर प्रथम आश्चर्यचकित होता है ।  
 पन्नाएँ, दूसरी स्थिति में प्रेम की उत्पत्ति होती है और यह विरह में तदपने  
 समता है । यह प्रेम अनन्त साधुर्वर्ण्य होता है, जिसके सामने लौकिक  
 पदार्थ गुरुज होते हैं । तीसरी चरमदशा इसके बाद आती है, जय आत्मा  
 परमात्मा रूप हो जाती है । कबीर ने ऐसी दशा की श्रुतियों का ही  
 उल्लेख किया है, जहाँ आत्मा और परमात्मा के  
 पारस्परिक गुण धर्म एक दूसरे से संबन्धित होन लगते हैं । इस दशा का वर्णन  
 माल मीलों मय्य जागी से नहीं हो सकता । अतएव रहस्यवादी इसके  
 लिए अति दृष्टि का आशय रखे हैं । कबीर के साहित्य में, उनकी अपनी  
 मौखिकता के साथ, इन तीनों ही रहस्यवादी दशाओं का पूरा अभि-  
 व्यञ्जित है ।

इस प्रकार, ही विचारणाओं के समन्वय में कबीर के रहस्यवाद का  
 निर्माण हुआ था । अपने देवान और सूफी मत दोनों की विशेषताएँ दृष्टिगत

होती हैं। साथ में कवीर की अपनी मौलिकता भी रहती है, जिसके कारण उनका रहस्यवाद सूफियों के प्रेमवाद से और वेदांत की निर्विकल्प समाधि से पृथक् रहता है।

## हिन्दी साहित्य रत्न संवत् २००४

विषय १४ वीं से अठाहरवीं तक—प्रश्न पत्र १

१. निम्नलिखित अवतरणों में से किन्हीं चार की व्याख्या उन के काव्य-सौन्दर्य को स्पष्ट करते हुए कीजिये:—

अ) कवीर माया डोन्नती ..... पीए समार ॥

प्रसंग—प्रभुत अवतरण कवीर के सत्कार प्रकरण के हैं।

अर्थ—कवीर कहते हैं यह माया ( नामरूपात्मक जगद् व्यवहार ) एक ( माखन विलोने की ) मटकी है और पवन ( प्राण ) मथानी या मथानी है। ( उसके द्वारा विलोकर ) सन्तों ने माखन ( तत्त्वज्ञान ) तो खा लिया और छाड़ ( विषयवासनादि ) को संसार पीता है।

भाव यह है कि सन्तों ने प्राणों की मथानी ( प्राणायाम समाधि आदि ) के द्वारा तत्त्वज्ञान प्राप्त कर लिया और अन्य सांसारिक लोग विषय वासनादि में रत हैं। ऊपर की पंक्ति में तट्टरू रूकर है और नीचे की पंक्ति में माखन और छाड़ में अप्रस्तुत प्रशंसा है।

कवीर वेडा ..... सिर भार ॥

अर्थ—कवीर कहते हैं कि, ( यह ) वेडा ( शरीर रूपी जहाज, जिसमें आत्मा यात्रा करती है ) जर्जर ( खस्ताहाल ) है और उसमें हजारों छिद्र ( रोम कूप और दोष ) फूटे हुए हैं। ( इसमें बैठकर ) हल्के हल्के ( पापों के बोझ से रहित ) तो पार उतर गये और वे लोग ( संसार समुद्र में ) डूब गये, जिनके सिर पर भार ( पापों का ) था।

संसार को समुद्र मानकर, शरीर को वेडा बना कर कवीर ने बताया है कि इस शरीर के द्वारा आत्मसाधना करने वाले पवित्र आत्मा वाले तो तर गये और पापी डूब गये। यहां भी उपमेय न कह कर केवल उपमानों

का ही वर्णन हुआ है, अतः रूपकातिशयोक्ति अथवा अप्रस्तुत प्रशंसा है। अलंकार भाव का सहायक है, इसके बिना इतने संक्षेप से इतने गम्भीर अर्थ का प्रकाशन नहीं हो सकता था।

नीचे जोड़न करि                      लखाव ताहि ॥

अर्थ—( अपनी ) प्रियतम को हृदय में धारण करके नीचे नयन करके रहो ( ऊँची आँखें करने से इधर उधर किमी और की ओर भटक जाने का भय है अथवा नीची आँखों से निरभिमान व्यंजित होता है )। वहाँ ( अपने हृदय में ) प्रिय के साथ समस्त रसों की आनन्द-क्रीडा कर और किसी को दिखा नहीं।

अन्तर में परमात्मा का ध्यान कर और इसका भेद किसी के पास प्रकट न कर। भजन गुह्य वस्तु है, उसका ढिंढोरा पीटने से उसका प्रभाव जाता रहता है। प्रियतम परमात्मा है। कवीर ने बड़े चमत्कारक ढंग से सन्तों की अन्तर्मुखी वृत्ति का वर्णन किया है। अप्रस्तुत प्रिय प्रसंग के वर्णन से प्रस्तुत परमात्मचिन्तन का सूचन किया है।

सुनु सखि                      जीउ एक पीउ ॥

अर्थ—हे सखि ! सुन ! मेरा जीव ( हृदय या आत्मा ) प्रिय ( ईश्वर ) में रहता है या मेरे जीव में प्रियतम रहता है। जीव और प्रिय की पहिचान नहीं पड़ती। ( पता नहीं ) इस शरीर में जीव रहता है या प्रिय।

कवीर ने प्रेमी साधक की उस चरम दशा का व्यंजन किया है, जय वह तद्रूप हो जाता है और उसे आत्मा और परमात्मा में भेद नहीं सूझता। प्रिय के ध्यान में प्रेमी इतना तन्मय हो गया है कि उसे अपने और प्रिय में भेद नहीं प्रतीत होता। सन्देहालंकार है।

(आ) जहँ जहँ ठाढ़ि ..... आवै कत ॥

प्रसंग—प्रस्तुत पद्य पदमावत के नागमती वियोग खण्ड का है। जायसी ने नागमती के वन में अपने और रक्त के आँसू बहाने का वर्णन किया है। नागमती पति वियोग में जगल में पागल सी घूम रही है।

अर्थ—वह बनवासिनी ( नागमती ) खड़ी होती है ( ठहरती है ), वहाँ

ही गुब्जाओं ( रक्ताश्रुओं ) का ढेर लग जाता है ( कवि ने इससे ऊपर वर्णन किया है कि नागमती ने अपने रक्त के अश्रुओं से यन में घूंघुचियां बी दी हैं ) । प्रत्येक ( नागमती के रक्त की ) बूंद में मानो जीवन हो ऐसे वे गुंजाएँ ( घूंघुचियां ) गूँज कर 'प्रिय प्रिय' का शब्द कर रही है ( प्रत्येक बूंद मानो जीवित हो और प्रिय प्रिय की ध्वनि गुंजित कर रही हो । उसके दुःख से ढाक भी बिना पत्तों के हो गये और ( मानो ) उसके रक्त में डूब कर लाल हो गये ( ढाक के टेंपू रक्त होने हैं ) । विम्बा फल भी उसी के रक्त में रंग कर लाल हो गये हैं । ( उसके विरह ताप से ) परवर ( फल विशेष ) पक गये हैं और रोहूँ का ( पक कर ) हृदय फट गया है । ( नागमती कहती है ) जहाँ भी देलती हूँ वहाँ लाल हो जाता है । ( अतः ) जहाँ वह प्रियतम रत्नसेन है, वहाँ जाकर कौन बात ( सैरा सन्देशा ) कहे ?

( प्रतीत होता है ) उस देश में न वर्षा ऋतु है, न हेमन्त और वसन्त ही हैं, न कोयल है और न पपीहा है, जिसको सुनकर प्रिय आ जायें ( इन ऋतुओं में और इन पक्षियों के शब्द सुनकर प्रिय की याद हो आती है । किन्तु नागमती सोचती है कि उस देश में ये वस्तुएँ होती ही नहीं, जिनसे रत्नसेन नागमती का स्मरण करके घर आ जाता ।

विरह की आत्यन्तिक दशा का वर्णन है । नागमती रक्त के विरहाश्रु बहा रही है और प्रकृति भी उसी के आँसुओं में रगी नजर आती है । कवि को नागमती के लौकिक विरह का वर्णन करते करते उसमें अलौकिक अनन्त विरह का आभास होने लगता है और उसे प्रकृति भी विरह में डूबी नजर आने लगती है । सर्वत्र हेतुप्रेक्षा व्यंग्य रहती है, जिसका अत्यन्त सुन्दर प्रयोग करने में जाससी सिद्ध-हस्त है । प्रस्तुत अवतरण में भाव-गांभीर्य के साथ काव्य चमत्कार भी व्याप्त है ।

( इ ) यह ग्रन्थ परीक्षा में अत्र नहीं है ।

( इ ) मोहि मूढ़ मन बहुत वियोगो । ... नीद भरि सोयो ॥

प्रसंग—प्रस्तुत पद्य विनय पत्रिका का है । तुलसी अपनी दुर्दशा बताकर प्रभु में कृपा भिक्षा मांगते हैं ।

अर्थ—मुझे ( इस ) मूर्ख मन ने बहुत बहकाया । हे करुणामय !



सुनिये, इस (मन) के लिए ही ससार में जन्म ले कर मैं दुःख में रोया (क्यों कि अन्तःकरण के संस्कारों के अनुसार ही जन्म मिलता है। इसलिए मन के कारण ही जन्म लेकर दुःख उठाने पड़े)। अमृत के समान शीतल और मीठे सहजानन्द (सात्त्विक आनन्द) के निकट रहते हुए भी उसे यों खो दिया, जैसे वह दूर की वस्तु हो (वह सहजानन्द आत्मा में विद्यमान है, पर अज्ञान के कारण उससे दूर रहकर उसे खो दिया)। मैंने मोह (भ्रम) बरा होकर अनेक प्रकार से भ्रम करा हुआ ने वृथा ही पानी बिलोया (मोह-बरा आनन्द की आशा से वृथा ही विषयों के लिए परिश्रम किया, जो बिली कर जल में से घी निकालने के समान वृथा है)। चित्त में कर्म को कीच (जिसमें फस जाता है) जानकर भी, उममें मग को सान कर, कुटिल ने (मैंने) मल से ही मल को धोया (वासनाओं की तृप्ति विषय से करनी चाही। मन के मल को सासारिक व्यवहार रूपी मल से साफ करना चाहा)। दुष्ट और प्यासे मैंने गङ्गा को छोड़कर, व्याकुल होकर (पानी की आशा से) आकाश को निचोड़ा (अर्थात् विषयों से तृप्ति या आनन्द प्राप्ति करने का प्रयत्न किया, जो कि निराकार आकाश से पानी निचोड़ने के समान वृथा है)। तुलसीदास कहते हैं, हे प्रभु! अथ (मेरे ऊपर) कृपा करो, मैंने अपना कोई भी दोष (आपसे) नहीं छुपाया है। हे नाथ! मेरी खी प्रिस्तर लगाते लगाते ही सारी रात घोंत गई, कभी भी नौद भर कर नहीं सांया (अर्थात् आनन्द प्राप्त करने की तैयारी में ही सारी आयु बीत गई, आनन्द प्राप्त करने का एक बार भी अवसर नहीं आया)।

पद में तुलसी की मर्मिक मनीष्यता की गम्भीरता के साथ काव्य का विशेष चमत्कार आया है। रूपक, उपमेया, लोकोक्ति, निदर्शना बोधना आदि अलंकार पद में यत्र तत्र चमत्कार कर रहे हैं, जो अत्यन्त स्वाभाविक और भाव के उद्घोषांतरक हैं।

(३) केशव का यह ग्रन्थ अथ इस पत्र में नहीं रहा है।

(४) सूर की यह रचना भी अथ पाठग्रन्थ नहीं है

(५) गला तो चारो..... . . . . . ली नहीं लाय ॥

प्रसंग - प्रानुत पद मीरा को पदावली से है। मीरा ने अपने

भक्ति या प्रेम मार्ग के बीहड़पन का वर्णन किया है।

अर्थ—सब मार्ग बन्द हैं। मैं ( अपने प्रिय ) हरि से कैसे जाकर मिलूँ ? राह ऊँची नीची और रपटीली है, पांव नहीं जमता ( मार्ग बड़ा कठोर है, जहाँ फिसलने का भी भय है ) मैं सोच सोच यत्न पूर्वक पांव रखती हूँ, पर वह बार बार रपट जाता है ( मीरा अपने प्रेम मार्ग पर बढ़ी सतर्कता से बढ़ती है, पर फिसल जाती है )। प्रिय का महल बहुत ऊँचा नीचा है, हमारे से चढ़ा नहीं जाता। प्रिय दूर है और हमारा मार्ग बड़ा सँकरा है और ध्यान झोका खा जाता है ( बहक जाता है )। कोस कोस पर पहरा बैठा है किन्तु ढाकू पग पग पर है ( संभाजने वाले दूर हैं और लुटेरे पास में हैं )। धर्म या भक्ति के साधन दूर दूर हैं और विषय आदि के विघ्न घेरे हुए हैं। हे विधि ! यह कैसी रचना कर दी है कि हमारा ग्राम ( प्रिय से ) दूर बसा दिया ? सद्गुरु ने यत्न दिया है कि मीरा के प्रभु श्री गिरिधर नागर हैं। युगों से बिछुड़ी हुई मीरा को ( प्रभु ने ) घर में रख लिया ( घरनी बना लिया )।

मीरा ने अपनी प्रेम पंथ की विकटता का अप्रस्तुत प्रशंसा द्वारा कैसा सुन्दर वर्णन किया है। प्रेमपथ की इस विकटता का कबीर आदि सन्तों ने भी वर्णन किया है। किन्तु इस पद में मीरा की व्यक्तिगत भावना का प्रवाह है जिससे भाव मार्मिक हो उठता है भाव सौंदर्य के साथ काव्य और संगीत के सौंदर्य ने सोने में सुगन्ध उत्पन्न करदी है।

( ऐ ) इस पद्य का ग्रन्थ भी अब पाठ्य नहीं रहा है।

२. सिद्ध कीजिए की 'कबीर की कविता भक्त कवियों की विनय-शीलता और आत्म भर्त्सना के बीच में स्पष्ट झूठ से कही गई धार्मिक और सामाजिक जीवन पर पक्षपात रहित विवेचना है।'

उत्तर—ये डा० रामकुमार वर्मा के विचार हैं, जो उन्होंने कबीर साहित्य का मार्मिक और गम्भीर अध्ययन करने के पश्चात् व्यक्त किए

हैं। कबीर जिस समय उत्पन्न हुए उस समय भक्ति धर्म का उत्थान हो चुका था, किन्तु अव्यवस्था फैली हुई थी। दो महान् विरोधी जातियों का संघर्ष उपस्थित था। कबीर मुसलमान थे या मुस्लिम परिवार में पले थे। किन्तु मन में उनके ज्ञान-पिपासा थी। उन्होंने सत्संग किया और जो चाहा पाया। पश्चात् लोह-मगल का प्रयत्न किया। इस अव्यवस्था को समाप्त करने के दो ही मार्ग थे, या तो सामाजिक जीवन के गले सड़े श्रंगों को सर्वथा काट दिया जाय और या यह कि उनका उपचार करके उनके शुद्ध रूप की प्रतिष्ठा की जाय। कबीर ने प्रथम मार्ग को ही अपनाया था। उन्होंने धर्म की उन-सारी प्रथाओं या विश्वासों का कटुतम खण्डन किया है जो अज्ञान से उत्पन्न थीं। दूसरा मार्ग सगुण भक्तों—विशेषतः रामभक्तों—का था। उन्होंने मर्यादाओं के शुद्ध रूपों की प्रतिष्ठा का प्रयत्न किया है।

कबीर स्पष्ट-वक्ता थे। दृढ़ आत्मविश्वासी थे। वे पढ़े लिखे नहीं थे किन्तु अपने इसी आत्मज्ञान के अक्खड़पन से उन्होंने बड़े बड़े पण्डितों और मुल्लाओं की खिल्ली उड़ा दी है। उन्होंने निर्भय होकर—निर्भय आत्मज्ञ ही हो सकता है—जिन भी कुरीतियों को देखा, उनका मजाक उड़ाकर खण्डन किया। उन्हें किसी के रुष्ट होने या प्रसन्न होने से कोई प्रयोजन नहीं था। उनका तर्क घरेलू है, दार्शनिक नहीं, उदाहरण भी दैनिक जीवन के हैं। पुत्र होने से ही यदि स्वर्ग मिले तो सूरि को सबसे पहिले मिलना चाहिये। ..... मूँड़ मुँड़ाने से ही यदि स्वर्ग मिलता है, भेड़ आदि सबसे पहिले पहुँचेंगे। आदि उनके खण्डन का तरीका है। तत्त्वज्ञान के उच्च शिखर पर पहुँचे हुए कबीर में यह अक्खड़पन उनकी अपनी विशेषता है।

सगुण भक्ति का विनय, आत्मनिवेदन, आत्मभर्त्सना, अपने दोषों का बार बार कहना आदि विशेष श्रंग हैं। उस सगुण भक्ति की धारा में भक्त कवि “हौं पतितन को टी कौ।” कहता हुआ नहीं थकता, अत्यन्त विनीत है, अपने दोषों को कहकर अपनी तुच्छता व्यक्त करता है, वैसा कबीर ने नहीं किया। कबीर वस्तुतः ज्ञानमार्गीय थे, ‘अहं’ के उपासक। ज्ञान में हीनता का भाव कैसे आ सकता है? अतएव उनके विनय में कुछ अकड़

है। वे अन्य भक्त कवियों की तरह आत्मभर्त्सना भी नहीं करते। उन्होंने निर्भयता से निस्पृहतापूर्वक संकीर्णता का खण्डन कर अपना सन्त मत चलाया था। कबीर ने अधिकांश में सच्चाई और बुराई दोनों का निर्भीक और निष्पक्ष आलोचनात्मक ढंग से वर्णन किया है। उनके इस अहं भाव ने ही जीवन पर निष्पक्ष और सूक्ष्म दृष्टिपात करने का अवसर दिया। उन्होंने जीवन का, धर्म का और समाज के उस रूप का विधान किया, इनके मत में जो उस युग के उपयुक्त हो सकता था। इनका दृष्टिकोण सुधारक सन्त का तो था ही, एक कटु निर्भीक परन्तु निष्पक्ष आलोचक का भी था। उस समय युगानुरूप धर्म, समाज, ज्ञान के क्षेत्रों में परम उदार दृष्टि लेकर सुधारक फझरूइ सन्त के रूप में पदार्पण न किया। अतएव इन्हें आत्म-साधना के साथ साथ, आत्मा और जगत् की आलोचना भी करनी पड़ती थी। ऐसी चेतना या जागृति देने वाली वाणी ने अनेक अंशों से, जीवन को संकीर्णताओं से बचाकर उसे उदार और विस्तृत रखने की ही चेष्टा की। कबीर साहित्य जीवन की एक निष्पक्ष सत्य आलोचना तो है ही, साथ ही युग के लिए बल और एक नवीन दृष्टि प्रदान करने वाली युग-वाणी भी है, जो जागृति और चेतना प्रदान करके समाज को सबल बनाती है। कबीर ने मानो डण्डे मार मार कर लोगों को चैतन्य किया है और सत्य का दर्शन कराया था। अतः उपर्युक्त “उद्धारण” के विचार, सिद्ध हो जाते हैं, इस विवरण से।

### अथ

“कबीर में जो रहस्यवाद है, वह सर्वत्र एक भावुक या कवि का रहस्यवाद नहीं है। हिन्दी के कवियों ने यदि कहीं रमणीय और सुन्दर अद्वैती रहस्यवाद है तो जायसी में जिनकी भावुकता बहुत ही ऊंची कोटि की है।” इस कथन की विवेचना कीजिये।

उत्तर— उपर्युक्त विचार श्री आचार्य शुक्ल जी ने पद्मावत की भूमिका में व्यक्त किये हैं। उन्होंने कबीर और जायसी की तुलना करते हुए दोनों के रहस्यवाद में अन्तर स्पष्ट किया है।

कबीर और जायसी दोनों ही रहस्यवादी माने जाते हैं। दोनों ने प्रिय के रहस्य को प्रकट किया है। दोनों ही ज्ञानमार्गीय या एकेश्वरवादी मन्त हैं। किन्तु कबीर भारतीय अद्वैत सिद्धान्त में विशेष प्रभावित हैं। कबीर के रहस्यवाद के मूल में यही है। वे निर्गुण परब्रह्म की ही परम सत्ता मानने वाले शुद्धाद्वैतवादी थे। उन पर सूफा फकीरों का भी विशेष प्रभाव पड़ा था। उन्होंने उनकी पद्धति को अपनाया था साधना के लिए। इसी कारण से वे शुद्धाद्वैतवादी केवल ज्ञानी न रहकर भक्ति मार्ग की श्रेणी में आ जाते हैं। कबीर ने सूफियों की अनन्त प्रेम और विरह की भावना को भी अपनाया साधना के लिए। सूफी मत एक ईश्वर को मानकर सत्कार को उसी के अंश के रूप में देखता है—देखता ही नहीं अपितु साधक उसी की फलक को देखने का अभ्यास करता है। जब उसे पूर्ण फलक दिखाई देने लगती है, तब वह पूर्ण सिद्ध हो जाता है। उसकी उस दशा को ही 'हाल' या प्रेम समाधि दशा कहा जाता है, जिसमें वे उन्मत्त से हो जाते हैं। उस समय उनके मुख से उस आन्तरिक रहस्य दशा के विषय में जो टूटे फूटे, अचूरे से विचार निकलने हैं, वे ही रहस्याक्तियां हैं। इस मत में पारमार्थिक रूप से समस्त जगत् को परमात्मतत्त्व ही मानकर, उसमें उसकी अनुभूति करने पर ही आधार रखा है। इनके मत में रागात्मक मयुर वृत्ति - प्रेम - ही उस अनन्त प्रेममग्न भगवान् के लाभ का एक मात्र उपाय है। एवं, सूफी प्रेम-पद्धति में विशेष महत्त्व अनुभूति का है, पारमार्थिक ज्ञान का नहीं। कबीर ने भी प्रेम सम्बन्ध से परमात्मानुभूति करके ऐसी रहस्यमय उक्तिया कही हैं। कबीर भी ऐसी आत्म विभोर दशा में हुए हैं, उन्होंने भी ऐसी ही दशाओं का 'रिमक्तिम वरसै मेहड़ा, भीजैतन सारी हो' आदि के रूप में वर्णन किया है। किन्तु उनके मत का निर्माण केवल सूफीवाद के ऊपर ही नहीं हुआ था। उनमें अद्वैतवाद का भी विशेष योग था। इन दोनों सिद्धांतों से ही प्रधानतया प्रभावित होने के कारण कबीर पंथ में ज्ञानमार्ग (अद्वैतवाद) और प्रेममार्ग (सूफी मत) दोनों की विशेषताएँ आ गईं। इसका अर्थ हुआ वह इन दोनों से विलक्षण बन गया। है भी वस्तुतः यही। सूफियों की पद्धति में एक माधुर्य मात्र की उपासना है। प्रेमी ईश्वर की

प्रियतम के रूप में अनुभूति करता है और उसके लिए व्याकुल होता है, अनन्त विरह का अनुभव करता है। किन्तु कबीर ने भारतीय पद्धति का अनुसरण करते हुए भगवान् की प्रिय ( पति ) रूप से भावना की है। वैसे सगुण भक्ति के प्रभाव में उन्होंने माता पिता, बन्धु आदि के रूप में भी देखा है। किन्तु गहन अनुभूति उनकी पत्नी भाव की ही थी .. "मैं राम की बहुरिया....." कहक रही उनको अत्रिऋ आनन्द आता था। निश्चय ही ईश्वर का रागात्मक वृत्ति का आधार बनाने के लिए उन्हें सूफियों के एकेश्वरवाद को ग्रहण करना पडा, जो वस्तुतः सांख्य के "अनन्त शक्ति सम्पन्न पुरुष विशेष" से भिन्न नहीं हैं। सूफी मत के ये तत्त्व ले लेने पर भी कबीर का ज्ञान का फुफ्फुडपन नहीं गया, अद्वैत सिद्धान्त का उन पर गहरा प्रभाव था। अतः उनमें अनुभूति की प्रबलता और उन्मत्तता नहीं है, जितनी कि सूफी रहस्यवादी कवि जायसी में। कबीर की अनुभूति में उनके ज्ञान की भावना भी रहती है, जीव ब्रह्म का अन्तर रहता है। उनके इस दशा के व्यंजक जो पद हैं, उनमें जो प्रतीक या उपमाएँ रूपक आदि आये हैं, वे ऐसे हैं जैसे कि ज्ञानी सन्तों के होने हैं। उनकी तत्त्व दृष्टि उन्हें रागात्मक रस में पूर्णतया भग्न नहीं होने देती। ऐसे रूपक आदि या तो दैन दिन व्यवहार के हैं और या दार्शनिकों, योगियों के मार्गों में प्रचलित। कबीर वस्तुतः मानते थे सिद्धान्त रूप से कि यह समस्त ब्रह्ममय है, किन्तु केवल बताने के लिए। उसका अनुभव वे उस रूप में—विशद और गहन रूप में—संसार में नहीं कर सके जिस प्रकार से कि सूफी महाकवि जायसी। जायसी तो लौकिक प्रसंगों में ही अलौकिक आभा देख कर तन्मय होकर उसी अनन्त प्रेम सौन्दर्यमय परमात्मा के चरम सौन्दर्य के एक अंश का या सृष्टि के अनन्त विरह का वर्णन करने लगते हैं। यह दिव्य दृष्टि वस्तुतः इन्हें अनुभूति-प्रदत्त होती है। जायसी ने अपने महाकाव्य पदमावत में स्थल स्थल पर इस अलौकिक प्रेम सत्ता का आभास दिया है। लौकिक विरह में अलौकिक विरह की, लौकिक सौन्दर्य में अलौकिक सौन्दर्य की और लौकिक प्रिय मिलन में अलौकिक प्रिय मिलन की रहस्यात्मक प्रतीक-पद्धति से अभिव्यंजना होती है। पदमावत सारा का सारा एक रहस्य का

अभिव्यंजन करता चलता है। सो ईश्वरीय प्रेम की यह व्यापक और गंभीर अनुभूति जो जायसी में मिलती है वह हिन्दी में अनुपम है। उनकी इस विशेषता को अन्य सूफी हिन्दी कवि नहीं पहुँच सके।

कवीर प्रिय मिलन का अनुभव तो करते थे पर उनका यह मिलन जितना अनुभूतिपूर्ण था उतना ही सैद्धान्तिक भी। अतएव केवल अनुभूति-पूर्ण नहीं हैं, उसमें न एकान्त माधुर्य और न एकान्त शुष्कता और दोन हैं। और यह दशा भी उनकी सदैव सर्वत्रैव नहीं रहती। वे सर्वत्र प्रिय कं जानते हैं, पर देखते नहीं। मानते हैं, पर पूर्णतया अनुभव नहीं करते अतएव उनमें जायसी की सी एक रसता, व्यापक अनुभूति नहीं है। कबी-उस विरह में भी नागमती या रत्नसेन के समान उन्मत्त होकर नहीं तड़पे, पशु पक्षियों से नहीं पूछते फिरे। उनकी सुख या विरह की अनुभूति ज्ञान द्वारा संयत रहती है। उनमें जायसी जितनी भावुकता नहीं है।

इस उपयुक्त विवरण से श्री शुक्ल जी के प्रश्नगत मत का मार्मिकता और सत्यता स्पष्ट प्रतीत हो जाती है कि जायसी इस रहस्यवाद के क्षेत्र में अनुपम हैं।

### अथवा

सूर और तुलसी की उपासना पद्धति में जो अन्तर प्रतीत होता है, उसकी विवेचना कीजिये।

उत्तर—सूर और तुलसी दोनों सगुण भक्त थे। किन्तु दोनों के भक्ति के दृष्टिकोण भिन्न थे। तुलसी का भाव दास्य था, जहाँ रति के साथ श्रद्धा भी रहती है। सूर दो भावों से कृष्ण को भजते थे। बल्लभ मत में दोषित होने के कारण शुद्ध प्रेम लक्षणा भक्ति या पुष्टिमार्ग के अनुयायी थे। उनकी साधना एकान्त माधुर्यपूर्ण थी। सूर ने चैतन्य महाप्रभु के प्रभाव में कृष्ण के युवा रूप की सख्य भाव से भी उपासना की है और बल्लभ मत के अनुसार बालकृष्ण उनके स्वामी थे। तुलसी की भक्ति के साथ लोक पक्ष भी नहीं छूटता, वेद शास्त्र और लोक मर्यादा का तुलसी को पूर्ण ध्यान रहता है। वे उसका आदर्श रूप रखते हैं। सूर की उपासना अधिक व्यक्तिगत, अधिक उन्मादपूर्ण और जगद् से विमुख एकान्त मधुर है। तुलसी की उपासना

में ज्ञान की व्यापक दृष्टि और कर्तव्य की मर्यादां भी हैं। किन्तु सूर की भगवद्भक्ति लोक धर्म से तटस्थ आत्म-साधन परायण है आदि (विशेष देखिये साहित्य प्रश्न पत्र १ नं० २००३ प्रश्न २)।

प्रश्न ३—'शील के असामान्य उत्कर्षको प्रेम और भक्ति का आलम्बन स्थिर करके तुलसी ने सदाचार और भक्ति को अन्योन्याश्रित करके दिखा दिया है " इस कथन की तर्कपूर्ण मीमांसा कीजिये।

उत्तर—रूप, शक्ति और शील का जो स्थान शृंगार में है, वही भक्ति में भी समझना चाहिये, क्योंकि वह भी एक रागात्मक वृत्ति ही है। प्रेमी जैसे अपने प्रिय को सर्वाधिक सुन्दर, शक्तिशाली और शील-सम्पन्न देख कर ही पूर्णतः विमुग्ध होता है, वैसे ही भक्त के विषय में भी समझना चाहिये। वस्तुतः अनन्त सौन्दर्य और अनन्त शक्ति का आघात होते हुए भी यदि किसी में शील या सत्स्वभाव नहीं है, तो वह परम प्रेम के योग्य नहीं हो सकता है। हो सकता है, उसके दुःशील के कारण ही वह घृणा का पात्र बन जाय। अतएव भक्तिमार्ग में जैसे भगवान् को अनन्त शक्ति और सौन्दर्य का अधिष्ठान समझा जाता है वैसे ही अनन्त शील का भी। वस्तुतः, शक्ति सौन्दर्य और शील ये तीनों ही 'भक्ति मार्ग के सोपान' हैं, जिनके सहारे से भक्त की भावना अपनी उच्चभूमि तक पहुँचती है।

तुलसी ने अपने इष्ट राम में अनन्त सौन्दर्य और शक्ति के प्रदर्शन के साथ ही साथ अनन्त शील को भी दिखाया है। उनके राम त्रिलोक सुन्दर और अनन्त बलशाली होने हुए भी अत्यन्त निरभिमान हैं, नम्रता उनका भूषण है, साधु सन्त ब्राह्मण आदि पूज्यों के प्रति वे अत्यन्त श्रद्धा और विनयादर वाले हैं। माता-पिता, भाई बन्ध, प्रजा, पत्नी आदि सबके प्रति उनके भाव अत्यन्त शील-सम्पन्न हैं। रावण जैसे शत्रु का भी आदर करते हैं। विभीषण को इतनी भारी राज्य सम्पत्ति का दान करते हुए भी स्वाभाविक संकोच करते हैं। निपाद, शवरी, गृहजटाशु आदि के साथ कितनी अनिष्टता दिखाते हैं! उनकी विनय-शीलता और धीरता का परिचय धनुष यज्ञ के समय परशुराम सम्वाद में मिलता है। कितनी शांति से वे समुद्र पर अग्निघ्राण का सन्धान करते हैं! जिस सीता के प्रेम में वे



विधुर बने वन्य पशु पक्षियों से रोगेकर उसका पता पृच्छते हैं, उसी का प्रजा—रंजन के लिए क्षणभर में परित्याग कर देते हैं। वस्तुतः रामने सांसारिक जीवन के प्रत्येक संबंध का आदर्श स्थापित किया है। शील का जितना चरमोत्कर्ष राम में तुलसी ने दिखाया है, उतना भगवान् के अन्य किमी भी अवतार रूप में नहीं मिलता। अतएव तुलसी ने कहा है—

सुनि सीतापति सोल सुभाउ ।

मोद न मन, तन पुलक, नयन जल, सो नर खेहर खाउ ॥

भगवान् की अनंत सुन्दरता और शक्ति के साथ ऐसे उच्च शील की देखकर भला कौन उन पर मोहित हुए बिना रह सकता है ? और, उस महान् शील की प्रतिफल भावना करते करते भला किसको सदाचरण की प्रेरणा नहीं मिलेगी ? तुलसी ऐसी ही शील-सम्पन्न भक्ति को वास्तविक भक्ति मानते हैं। भक्ति की रीति उन्होंने बताई है—

प्रीति राम सो, नीति पथ चलिय, रागरिसि जीति ।

तुलसी संतन के मते इहैं भगति की रीति ॥

भगवान् की भावना या भक्ति तबतक सच्ची कैसे मानी जा सकती है, जबतक कि भावना करते करते भक्त में भी भगवान् के शील का संचार नहीं हो जाता ?

तुम अपनायो तब जानि हौं जब मनफिरि परि है ।

सुत की प्रीति, प्रतीति मीत की, नृपज्यों उर डरि है ।

हरपि है न श्रति आदरे, निदरे न जरि मरि है ।

हानि लाभ दुख सुख सबै सम चित हित अन—

हित, कलि कुचाल परिहरि है ॥

इन पदों में तुलसी ने शील और भक्ति का साहचर्य व्यक्त किया है। शील-विरहित भक्ति को वे भक्ति नहीं समझते हैं। राम जैसे शक्ति, सौन्दर्य और शील के अवतार की भक्ति का तुलसी प्रथम प्रभाव यह मानते हैं कि भक्त विषय-विमुख होकर शील सदाचार सम्पन्न बने, अपने हृष्टत्व के समान ही। मनुष्य जीवन के सभी स्वभावों या शीलों का चरम उत्कर्ष तुलसी ने राम में दिखाया है और सांसारिक मर्यादाओं के आदर्श उपस्थित किये

हैं, जिससे भगवद् भावना में भक्त के सब विषय विकार दूर होकर वह परम शील-सम्पन्न बन जाये। तभी उसका कल्याण हो सकता है। नहीं तो शील रहित भक्ति का कोई महत्त्व नहीं। अतएव उपर्युक्त प्रश्नगत उद्धरण में कहा गया है कि शील का इतना चरमोत्कर्ष दिखाकर तुलसी ने भक्ति और सदाचार का अन्योन्याश्रयभाव दिखा दिया है। भक्ति के पूर्ण होने के लिए वस्तुतः शील का उभयत्र होना परम अपेक्षित है। भगवान् में यदि अनंत सौन्दर्य और शक्ति होते हुए भी शील का उत्कर्ष नहीं है, तो भी भक्ति व्यर्थ है और यदि उस भक्ति से भक्त में भी शील-प्रवृत्ति उत्पन्न नहीं होती तो भी वह भक्ति पूर्णतया सफल नहीं। शील के बिना भक्ति की उच्च भूमि तक नहीं पहुंचा जा सकता और शील के बिना भक्त का दम भरना भी निरी पोपलीला है। अतः तुलसी ने राम में शक्ति और सौन्दर्य के साथ शील का भी परमोत्कर्ष दिखाया, जिस से भक्त का आत्मोद्धार होने के साथ साथ संसार में सदाचार और शील के भी आदर्श प्रतिष्ठित हों। तुलसी ने राम भक्ति का ऐसा प्रभाव दिखाया भी है—

भये सब साधु किरात किरातिनि-

राम दरस मिटि गई कलुपाई ॥ आदि ।

प्रश्न ४—“सूर के पदों में कला पक्ष एवं हृदय पक्ष दोनों ही प्रायः एक ही भाँति प्रबल हैं, किन्तु मीरा की रचनाओं में हृदय पक्ष की ही प्रधानता है।” इस कथन की आलोचना करिये।

उत्तर—सूर और मीरा दोनों ने ही अनन्य भाव से कृष्ण की उपासना की है। दोनों ने ही माधुर्य भाव से ही उनको भजा है। दोनों ने ही एक ही प्रकार की काव्यशैलि—पदशैलि—में उनके प्रति प्रेम, विरह की भावनाओं का वर्णन किया है और दोनों ने ही उनके सुभग सुन्दर रूपों के चित्र उतारे हैं। दोनों का ही मुख्य रस, उनकी उपासना पद्धति को देखते हुए आवश्यक रूप से, शृंगार ही रहा है। दोनों के ही पदों या गीतों में मानव-हृदय की लोकोत्तर कोमल और मधुर भावनाओं के दर्शन होते हैं। दोनों की भाषा ब्रज है, हाँ, सूर की अपेक्षाकृत शुद्ध संस्कृत और मीरा की

मिथिन श्रीः अपेक्षाकृत कम परिमाजित । दोनों ही कवि हृदयों ने अपनी उच्चभाव भूमि के साथ काव्य कला का भी चमत्कार लाने का प्रयत्न किया है । दोनों का ही काव्य कण्ठ सुमधुर और भावानुत्पन्न राग रागनियों में खुला है । इस प्रकार, दोनों के पदों में अनेक अशों में समानता मिलती है । कहने की आवश्यकता नहीं, सूर और मीरा सम-सामयिक थे । सूर मीरा से बड़े थे और उमरी सूर्यु के पञ्चात् तक जीवित रहे । सूर ख्यातिप्राप्त महान् भक्त और कवीश्वर हो चुके थे, जब मीरा ने भक्ति या काव्य के क्षेत्र में पदार्पण किया । अतः मीरा के भी उसी पथ का पथिक हो जाने पर सूर जैसे महान् कवि का उम पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही है, प्रत्युत न पड़ना आश्चर्यकर होगा । अतएव मीरा ने भी सूर की ही वर्णनशैली को अनेक रूपों में अपनाया है । किन्तु सूर काव्यशास्त्र के मर्मज्ञ थे, आचार्य्य थे, जिन्होंने उसका गुरुमुख्य में पूर्ण अध्ययन किया था । इसका अनुमान उनके "साहित्य सङ्गी" ग्रन्थ में लगता है, जिसके निर्माण का उद्देश्य ही वस्तुतः कविता— पाण्डित्य के प्रदर्शन का है किन्तु मीरा का काव्य-ज्ञान इतना उच्चकोटि का नहीं था, यद्यपि वह भी सुशिक्षिता महिला थी । इसलिये सूर का अनुकरण करती हुई-मीरा काव्य के कलापक्ष में उतना ऊंचे नहीं उठ सकी जितना कि भाव या अनुभूति पक्ष में इधर सूर पर काव्य-मर्मज्ञ होने के साथ साथ, जयदेव और त्रियापति के पदों का भी विशेष प्रभाव पड़ा था । ये दोनों ही कवि प्रधानतया शैक्षणिक थे, जिन्होंने देखाव्यापी सगुण भक्ति के स्वर में स्वर मिठाकर राधा कृष्ण की रम कैलियों का वर्णन किया । इनके पदों में शुद्ध भङ्गान का ही रूप मिलता है, वह भक्ति की मर्यादा में निरन्तर हुआ है । इनका दृष्टिकोण प्रधानतया कवि का था । अतएव इनके कल्पों में काव्य के अंतरंग रम भाव आदि का जितना विशद रूप है, उतना ही, प्रगुप्त, उमसे भी अधिक रूप में, काव्य के बाह्य कलापक्ष का भी । इन दोनों ही महाकवियों के पदों का मूर पर विशेष प्रभाव पड़ा । सूर का दृष्टिकोण यद्यपि प्रधानतया भक्त का था और इनका कवि का, दो भी सूर इनके बाह्य कथा किरान के तो पूरे अनुयायी थे । इन्होंने अपने पदों में भी वैसा ही काव्य चमत्कार और पदी मधुर संगीत लाने,

का प्रबलन किया है। फलतः इन दो कारणों से काव्य के बाह्य सौंदर्य के प्रति भी ये उतने ही सचेष्ट रहे, जितने कि उसके भाव सौंदर्य के लिए। दोनों ही पक्षों के निर्वाहण में वे सिद्ध-हस्त थे। सूर मानव हृदय के बड़े सूक्ष्म पारखी थे, यह तो उनके पदों को पढ़ने वाले के हृदय को अनायास ही अनुभव हो जाता है। काव्य-शास्त्र के भी वे आचार्य्य थे। दोनों के संयोग और समन्वय से उन्होंने, इस प्रकार, हिंदी साहित्य में अनुपम भक्ति काव्य की सामग्री उपस्थित की। सूर के पदों में काव्य के इन दोनों पक्षों का समान चमत्कार और समान ही संगीत मिलता है।

किन्तु हमका यह अभिप्राय नहीं कि सूर ने काव्य के आन्तर और बाह्य दोनों पक्षों को समान ही आसन पर बिठाया है। अवश्य ही उनमें भाव प्रधान है, स्थूल कलाविधान उसका अग या सहायक है। कला विधान का उद्देश्य केवल कला विधान ही नहीं है, बल्कि भाव-विधान है। साहित्य लहरी में उनका उद्देश्य इस से विपरीत है। किन्तु पदों में तो हृदय की अनुभूति ही प्रधान है। बाह्य कला-निधान के चमत्कार का अभिप्राय भाव-सौन्दर्य में अभिवृद्धि करना ही है। हाँ, प्रयत्न सूर ने दोनों ही पक्षों का पूर्ण चमत्कार लाने का किया है, जिसमें सफलता भी, उन्हें समान रूप से मिली है। सूर के अलंकार आदि उनके भावों के रूप ही बने हुए हैं। वे भाव उन्हीं अलंकारों में कहे जा सकते हैं, अन्यथा नहीं और उन अलंकारों में उतना चमत्कार उन्हीं भावों के कारण है, अन्यथा नहीं। व्यंजना तो उनके पद काव्य की आत्मा है। रस आदि का निष्पादन ही भी किस शक्ति से सकता है? लक्षणा-प्रयोग के भी वे आचार्य्य हैं। सख्य भाव की भक्ति और विनोदी वृत्ति के कारण, इसके प्रयोग के लिए उन्हें सर्वत्रैव अवसर मिलते रहते हैं। पढ़ने वाले जानते हैं कि उन्होंने इन अवसरों का कैसा उपयोग किया है। इस प्रकार, सूर ने अपने पदों में काव्य के दोनों ही पक्षों का पूर्ण चमत्कार उत्पन्न किया है।

किन्तु मीरा काव्य के बाह्य चमत्कार को उतने उन्नत रूप में

शारीरिक सौंदर्य के वर्णन के साथ उनके भाव का जो सौंदर्य खिलता पड़ता है, उनके पदों में, वह अत्यन्त दुर्लभ है। प्रेम या यौवन की सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाओं के भी उन्होंने साकार चित्र समुपस्थित किये हैं। उनकी सौंदर्य-चित्रण की इसी सामर्थ्य को देखकर ही म० म० श्री हरप्रसाद शास्त्री ने कहा है कि विद्यापति ने “वस्तुतः सौंदर्य की सृष्टि की है।” भाव यह है कि विद्यापति के पद सौंदर्य का चित्रण करते करते स्वयं सुन्दर हो गये हैं। सौंदर्य के चित्रण के प्रयास में विद्यापति ने अनुपम काव्य सौंदर्य की सृष्टि कर दी है। एक साधारण सौंदर्य को भी लेकर कविवर विद्यापति ने अपनी गहन और तीखी अनुभूति और कला के पारस संयोग से उससे अनुपम सौंदर्य की सृष्टि की है। भाव सौंदर्य, कला सौंदर्य और फिर सोने में सुगन्ध रूप संगीत का सौंदर्य ! इन तीनों के संयोग से सौंदर्य के सिद्धकवि विद्यापति ने वस्तुतः अद्भुत सौंदर्य की सृष्टि की है। अतः ये उपयुक्त विचार सर्वथा सत्य हैं, उनके काव्य के विषय में।

प्रश्न—५. “कथानक के अधिक मर्मस्पर्शी स्थलों के चित्रण में ही प्रबन्धकार कवि की भावुकता का पता लगता है ” इस दृष्टि से जायसी तथा केशव के प्रबन्ध काव्यों की आलोचना करिये।

उत्तर—केशव की राम चन्द्रिका अब पाठ्य ग्रन्थ नहीं है। अतः उसे छोड़ कर जायसी के काव्य की आलोचना के संकेत दिये जाते हैं।

जीवन असंख्य घटनाओं की परम्परा का नाम है। सवेरे से उठकर रात को लेटने तक मनुष्य निरन्तर घटनाक्रम में आवद्ध रहता है। किन्तु क्या दिन की सारी घटनाएँ रात तक उसको समान रूप से याद रहेंगी ? नहीं। दिन भर की घटनाओं में थोड़ी सी ही ऐसी होंगी, जिनका उस पर विशेष प्रभाव पड़ा होगा, वे ही उसको याद भी रहेंगी। दिन को छोड़कर वस्तुतः मनुष्य के समस्त जीवन में ही कुछ एक ही ऐसी घटनाएँ होती हैं, जिनका उसके मन पर विशेष स्थायी प्रभाव पड़ता है अथवा जो उसके जीवन की गति निश्चित करने में प्रभावक बनती हैं। ठीक यही बात प्रबन्ध काव्य के विषय में भी है। प्रबन्ध काव्य में प्रारम्भ से अन्त तक सारे ही स्थलों पर रस का प्रवाह उमड़ा पड़ता हो, ऐसी बात नहीं है। उसमें

अधिकतर स्थल तो ऐसे होते हैं, जो वस्तुतः स्थूल वर्णनात्मक नीरस होते हैं, जिनका उद्देश्य कथा को आगे बढ़ाकर या ठक की इस जिज्ञासा—कि 'आगे क्या हुआ'—की शान्ति करना ही होता है। "आगे चले यहुरि रघुराई । ऋष्यमूक परवत नियराई ॥" आदि इसी प्रकार का नीरस और कथा का चालक घटना वर्णन है। ऐसे स्थल बहुत कम होते हैं जहाँ रस का प्रभाव उमड़ता है, जहाँ जीवन के विशेष मार्मिक पक्ष का उद्घाटन हुआ है। ऐसे ही रसमय स्थलों के रस प्रवाह से अन्य नीरस स्थल भी सरस रहते हैं। प्रबन्ध काव्य की सरसता का रहस्य वस्तुतः ऐसे ही स्थलों के वर्णन में होता है। यदि कवि इनको पहिचानने में और इनके समुचित वर्णन में सफल हो गया तो वह सफल प्रबन्धकर्ता है अन्यथा नहीं। रामचरित मानस में ऐसे स्थल अनगिनत हैं और महाकवि तुलसी ने उनके वर्णन में अद्भुत मार्मिकता, कौशल और रस-प्रवणता का परिचय दिया है। केशव में यह यात नहीं थी। न उनकी ऐसे स्थलों को पहिचानने वाली दृष्टि थी और न उनका समुचित स्वाभाविक रसमय वर्णन करने की क्षमता ही।

जायसी को इस बात में पूरी सफलता मिली है। जायसी अत्यन्त भावुक और पैनी गम्भीर दृष्टि रखने वाले कवि थे। अपने प्रबन्ध काव्य पद्यावत में उन्हें ऐसे अवसर बहुत मिले हैं। उन्हें उनकी मार्मिक पहिचान भी थी और उनके रसमय चित्रण की अद्भुत क्षमता भी। पद्यावत में ऐसे अमंख्य प्रसंग हैं, जो जीवन की विशेष मार्मिकता को लिये हैं और अतएव जिनमें विलक्षण रसमयता है। पद्मिनी का पितृगृह में सखियों के साथ क्रीड़ा-विहार, नागमती का विरह, रत्नसेन का प्रेम और वियोग, शूली की व्यवस्था, पद्मावती में सहानुभूति का प्रवाह, मिलन, विवाह, अलाउद्दीन के पत्र का उत्तर, युद्ध, गोरा बादल की स्वामी भक्ति, सतीत्व रक्षा के लिए अनुपम बलिदान जैसे अनेक प्रसंग हैं। जायसी ने इन सभी स्थलों के साथ वर्णन में पूरा न्याय और औचित्य बरता है। यद्यपि साधारणतया जायसी ने इन सभी प्रसंगों का मार्मिक रसमय स्वाभाविक चित्रण किया है, किंतु स्वभावतः मधुर प्रेम-प्रसंगों के ऐसे मार्मिक स्थलों में तो वे बहुत ही ऊँचे

उठ गये हैं। जायसी का लघ्य आध्यात्मिक प्रेम का अभिव्यंजन होने हुए भी उन्होंने इन मार्मिक लौकिक प्रसंगों के वर्णन में अनुपम चमत्ता दिखाई है। अतः इस उपर्युक्त विचार के आधार पर आलोचना करने से जायसी प्रबंध निर्वाह में पूर्ण सफल सिद्ध होते हैं। उनका प्रबंध काव्य पूर्णतया सफल हुआ है और वे प्रबंध-पटुता में पूर्ण हैं।

अथवा

नीचे लिखे हुए किन्हीं तीन विषयों पर संक्षिप्त टिप्पणियाँ लिखिये—

(क) सूफी सन्तों की भक्ति-भावना।

उत्तर—सूफी सन्त मुख्यतया इसलाम के एकेश्वरवाद के मानने वाले होते हैं। इसलाम अल्लाह को एकमात्र सर्वशक्तिशाली देव—विशेष या पुरुष विशेष ही मानता है। यह सिद्धान्त यद्यपि काफिरों (मूर्ति-पूजकों) के सिद्धान्तों की प्रतिक्रिया रूप में उद्भूत हुआ था, किन्तु परमात्मा में शक्ति और गुणों का समावेश कर लेने से इस सिद्धान्त का अल्लाह भी सगुण और सशरीर हो गया। अन्यथा शक्ति और गुण किस के आधार से उठें? किन्तु तो भी कट्टर सुहम्मदीय धर्म में मूर्ति पूजा का विशेष निषेध होने से साकार ईश्वर की पूजा नहीं प्रचलित हुई। किन्तु सूफी सन्त इस सिद्धान्त को मान्य मानते हुए भी वस्तुतः भारतीय अद्वैतवाद को ही मानते थे। इसलाम में ईश्वर, जीव आदि में भेद है। यद्यपि सृष्टि परमात्मा ने अपने अंश से ही बनायी, तो भी दोनों में भेद माना जाता है। कयामत के दिन जीवों को अपराधी रूप में ईश्वर के सामने खड़ा होना ही पड़ेगा। तुरा किया होगा तो सजा भी भोगनी होगी। किन्तु अद्वैतवाद में जीव और ब्रह्म में भेद ही नहीं माना जाता। पारमार्थिक दशा में दोनों एक ही हैं। सूफी भक्त इसी सिद्धान्त को अनुभूति मार्ग में ले आये थे, वे इसी सिद्धान्त का अनुभव करने की साधना में लगते थे कि सृष्टि के स्थूल रूप में ही उन्हें पारमात्मिक 'जल्बा' नजर आये, जिससे वे उस से जी भरके प्रेम कर सकें। क्योंकि कौरे अद्वैतवाद में तो केवल चिन्तन-परम्परा है, मुख्य आधार ज्ञान है। किन्तु भक्ति में मुख्य आधार मनुष्य की रागात्मक प्रेम की वृत्ति होती है। देवादि विषयिणी रति की संज्ञा भक्ति होती है। और, रागात्मक

स्थूल प्राकृतिक वृत्ति के आधार के लिए आधार भी सरकार चाहिये, तभी उसका पूर्ण विकास हो सकता है। अलक्ष्य निराकार वस्तु को प्रेम किया ही कैसे जा सकता है? जबतक कोई दिखाई ही न दे, प्रेम कैसा? बिना दिखाई दिये, केवल उसके विषय में सुनकर भी प्रेम हो सकता है, जैसे कि जायसी के पद्मावत में तोते से सुनकर ही राजा को प्रेम हो जाता है। किंतु कुछ सुनने के लिए भी तो उसके कुछ रूप, गुण आदि होने चाहियें, तभी तो किसी के विषय में कुछ सुना जायगा। अतः कुछ न कुछ आकार कल्पना करनी पडती है। सगुण भक्ति में तो रति के मूर्त आधार का प्ररन ही नहीं उठता। वहां तो भगवान् के प्रत्यक्ष अवतार की मूर्ति होती है। किंतु जो लोग निगुण ब्रह्म को लेकर चले थे उनके लिए कठिनता थी। यहां ब्रह्म का उन्होंने एकेश्वरवाद का रूप ग्रहण किया, जो साकार है और अनंत शक्ति का भंडार है, जो कर्तुं, अकर्तुं और अन्यथाकर्तुं में पूर्णतया समर्थ है। सूफी भक्तों ने उसे अनंत शक्ति के साथ अनंत प्रेम और सौंदर्य का भी रूप माना। उन्होंने ईश्वर की अनंत सुन्दर और अनंत प्रेम भंडार के रूप में ही भावना की। उसे ही अपनी रागात्मक वृत्ति का आधार बनाया। उसी के अलौकिक सौंदर्य और अनंत प्रेम का जल्वा, वे प्रकृति की प्रत्येक वस्तु में देखने की चेष्टा करते थे। यहां वे अद्वैत सिद्धान्त का आधार लेते हैं, जिसमें ब्रह्म और जगत् में पारमार्थिक भेद न मानकर दोनों को एक ही ब्रह्म का ही रूप माना गया है। ज्ञान के इसी सिद्धान्त को वे अपनी प्रेम वृत्ति के चरम विकास के लिए अनुभूति के क्षेत्र में ले आये थे। वे स्थूल सृष्टि में ही परमात्मा के दिव्य रूप का दर्शन करके ही तृप्त हो जाते हैं, उसकी 'हाल' या अत्यंत आनंद की दशा में हो जाते हैं। इस प्रकार वे भी अपने प्रिय के दर्शन पा जाते हैं। इस अद्वैत सिद्धान्त में ही रागात्मिका रति का समावेश होने से ही यह पंथ भक्ति मार्ग के अंदर आता है। भारतीय निगुण-भक्तों ने भी सूफियों की ही पद्धति से ईश्वर की प्रेमोपासना की है।

भारतीय भक्तिमार्ग के समान ही; सूफी भक्ति का मार्ग भी यम नियम आदि योग के सिद्धांतों और वैराग्यवृत्ति को साथ लेकर चलता है। ससार



के विषयादि से मुख मोड़े बिना कोई भी अलौकिक प्रेममार्ग में नहीं चल सकता। अतः वैराग्य का सहयोग वास्तविक भक्ति के लिए आवश्यक है। विषय वासनादि से निवृत्ति ही योग का यम (इन्द्रिय निग्रह) है। यम से ही आगे नियम निभता है, नहीं तो प्रमाद होता है। अतएव सूफी भक्ति पद्धति में भी पवित्र शुद्ध आचरण और संयमित जीवन का विशेष महत्त्व है। सारांशतः सूफीभक्ति पद्धति भारतीय श्रद्धात मित्रांत और भक्ति पद्धति से अत्यंत प्रभावित है। अतएव दोनों में इतना भेद नहीं रहा है। सूफियों की भक्ति पद्धति का स्वरूप—कुछ विस्तार से—यही है।

(ख) भाग अब परीक्षा से बाहर है।

(ग) पद्मावत में प्रस्तुत और अप्रस्तुत का विधान।

उत्तर—जायसी का समस्त प्रबंध काव्य पद्मावत ही एक बड़ा भारी प्रस्तुत में अप्रस्तुत का विधान है। अपने इस महारूपक की कुंजी उन्होंने अपने “तनचितउर, मत्तराजा कीन्हा। हिय मिहल बुधि पदमिनि चीन्हा।” आदि पद्य में देदी है। जायसी का प्रस्तुत विषय, जिसका कि वर्णन करना उनका प्रधान उद्देश्य व्यथा अलौकिक प्रेम प्रसंग या आत्मा परमात्मा के एकान्त प्रेम मिलन का वर्णन। उसकी अभिव्यञ्जना ही उनके इस प्रबन्ध काव्य के लिखने का कारण था। अतएव उन्होंने उसके अनुरूप या सदृश ही अप्रस्तुत लौकिक प्रेम वर्णन की घटना सामग्री जुटाई। किन्तु प्रबन्ध काव्य के क्षेत्र में आजाने पर प्रस्तुत और अप्रस्तुत का यह सारा क्रम उलट जाता है, जब कवि ने आध्यात्मिक प्रेम मार्ग और उसके लक्ष्य प्रियतम की अभिव्यञ्जना करने के उद्देश से रत्नमेन और पद्मावती के लौकिक प्रेम प्रसंग का वर्णन प्रारंभ कर दिया तो वह तभी लौकिक वर्णन प्रस्तुत या प्रकरण की वस्तु हो गया और ईश्वरीय प्रेम मार्ग का वर्णन, जो कि पहिले प्रस्तुत था, अब अप्रस्तुत हो गया। इस अप्रस्तुत अलौकिक प्रेम मार्ग की अभिव्यञ्जना पूर्ण रूप में होती है, पूरा रूपक आखीर तक चलता है। किन्तु जायसी के सभी वाक्यों से सर्वत्र ही इस अप्रस्तुत अर्थ की अभिव्यञ्जना नहीं होती, प्रत्युत बीच में ऐसे स्थल चलते रहते हैं, जिनमें कवि अपने अप्रस्तुत आध्यात्मिक अर्थ के विषय में संकेत देता

चलता है, जिससे आध्यात्मिक अर्थ का भी स्वरूप स्पष्टतया समझ में आता चलता है। इस प्रस्तुत में अप्रस्तुत के विधान का आधार प्रधानतया दोनों (प्रस्तुत अप्रस्तुत) का सादृश्य ही होता है। अत्यन्त सादृश्य के कारण ही प्रस्तुत वर्णन से अप्रस्तुत वर्णन की अभिव्यंजना उचित रूप में हो सकती है। इस सादृश्य की परीक्षा में ही कवि की भावुकता और सूक्ष्म दृष्टि का पता चलता है और इसी में उसकी वास्तविक सफलता भी रहती है। जायसी का काव्य इस प्रकार एक महान् समासोक्ति अलंकार समझना चाहिये, जिसमें विशेष्य को अन्विष्ट रखते हुए भी, अत्यन्त सादृश्य के कारण, शब्दश्लेष या अर्थश्लेष का सहारा लेकर सदृश अप्रस्तुत अर्थ का अर्थजन किया जाता है। इस सादृश्य विधान में जायसी को पूरी सफलता मिली है, इसको पढ़ने वाले सभी मान लेंगे। जायसी ने अलौकिक का सादृश्य रखने वाले ही लौकिक प्रेम का वर्णन किया है। लौकिक प्रेमी रत्नमेन और अलौकिक प्रेम मार्गीय साधक की दशा में कोई विशेष अन्तर नहीं। दोनों का लक्ष्य भी अत्यन्त दूर है। दोनों का मार्ग भी अत्यन्त विकट है, उसके बीच में बाधाएं, प्रतियन्ध और आपत्तियाँ भी समान रूप से ही आती हैं। संक्षेपतः दोनों में अत्यंत रूप साम्य है।

इस महान् प्रस्तुता-प्रस्तुत विधान को छोड़कर यदि अलंकार' रूप में उनके प्रस्तुत में अप्रस्तुत के विधान की ओर देखा जाय तो भी वे उतने ही सफल पाये जाते हैं। जायसी ने रूप वर्णन के लिए अथवा भाव-वर्णन के लिए अधिकतया सादृश्य मूलक अलंकारों उपमा रूपक, उत्प्रेक्षा, अप्रस्तुत प्रशंसा, समासोक्ति आदि का ही मुख्यतः प्रयोग किया है। इस सादृश्य सम्बन्ध के जायसी परम सूक्ष्म पारखी थे। उनके प्रस्तुत और अप्रस्तुत पदार्थ परस्पर हतने समान होते हैं कि अनायास ही अप्रस्तुत का भान होता चलता है। वाच्य से व्यंग्य में निसर्गतः सदैव चमत्कार अधिक रहता है, अतः सदृश प्रस्तुत वर्णन से अभिव्यंजित अप्रस्तुत अर्थ अत्यन्त चमत्कार-पूर्ण हो जाता है। पदमावत में आये इस प्रस्तुत में अप्रस्तुत विधान के सभी स्थलों में अद्भुत चमत्कार प्राप्त होता है। तुलसी और सूर जैसे महाकवियों

नहीं कर सकता—तुलसी भी नहीं, अन्य की तो बात क्या । वस्तुतः ऐसा वात्सल्य वर्णन हिन्दी तो क्या किसी भी भाषा के साहित्य में दुर्लभ है ।

(च) तुलसी की दैन्य-भावना ।

उत्तर—भक्ति में भक्त की दैन्य भावना उसका अंग होती है । भक्त दीन बनकर अपने को अत्यंत तुच्छ बताकर भगवान् के सामने अपने दोषों को, पापों को प्रकट करता है और भगवान् से हाथ बढ़ाने की प्रार्थना करता है । सेव्य-सेवक भाव की भक्ति में तो परमात्मा को महत्तम शक्तिशाली, ऐश्वर्य सम्पन्न मान कर ही उपासना चलती है । भक्त भगवान् को अनन्त सामर्थ्य और शील गुण का अधिष्ठान मानकर ही अपने को सेवक रूप में समझता है । स्पष्ट ही, उसमें जैसे भगवान् के प्रति उत्कर्ष और श्रद्धा के भावों का उत्तरोत्तर विकास होता है, वैसे ही अपने प्रति तुच्छता लघुता और दीनता हीनता के भाव भी विकसित होते हैं । भक्त अपने को अत्यंत दीन, हीन बताकर ही भगवान् के द्वार पर पड़ा रहना चाहता है । इसीलिए इस प्रकार के दीन वचन भगवान् के सामने सभी बड़े बड़े प्रसिद्ध भक्तों ने कहे हैं । इनमें कबीर जायसी, सूर आदि सभी आ गये । तुलसी क्योंकि प्रधानतया सेव्य-सेवक भाव से उपासक थे, अतः उनमें सेवकोचित दीनता, हीनता और विनय के भाव विशेष अधिकता से मिलते हैं । तुलसी ने सौ बात की एक बात कहदी है—

राम सों बडो है कौन, मो सों कौन छोटी ?

राम सों खरो है कौन, मो सों कौन खोटी ?

तुलसी ने अत्यन्त दीन होकर, निश्ङ्खलतापूर्वक भगवान् के सामने अपने बड़े से बड़े दोषों का, पापों का ढंके की चोट से वर्णन किया है । क्योंकि आत्म-पापों के उद्घाटन से उनमें कमी आती है । अतएव महारामा लोग अपने पापों को कहते संकोच नहीं किया करते । महामंत्रा तुलसी में दीनता और हीनता की ये भावनाएँ सर्वाधिक रूप में मिलती हैं । विनय-पत्रिका के अनेक पद इसके उत्कृष्ट प्रमाण, या उदाहरण हैं । “तुलसी, तिलोक, तिहूँ काल तो से दीन को ?” आदि कहते कहते तुलसी का मुँह

सूखता है। वस्तुतः इस दीनता, लघुता और हीनता के भाव से ही भक्त में महत्ता का विकास होता है। जितना ही ऐसी भावनाओं का विकास उसमें होगा, उसकी साधना की भूमि भी उतनी ही महान् होती जायगी। भक्तराज तुलसी इसके स्पष्ट प्रमाण हैं।

(छ) रासमुरली का आध्यात्मिक दृष्टिबोध।

उत्तर—कृष्ण-भक्तिमार्ग में कृष्ण की मुरली और रास का विशेष महत्त्व है। समस्त कृष्ण भक्त कवियों ने, अतएव, इन दोनों का बृहद् वर्णन किया है। ये वस्तुतः उनकी उपासना-पद्धति के आध्यात्मिक प्रतीक हैं। मुरली से पारमार्थिक पक्ष में कृष्ण की योगमाया से अभिप्राय होता है, जिससे समस्त जगत् मोहित है। कृष्ण अपनी इसी योगमाया के द्वारा जीवों का आद्धान करते हैं। जीव खिंचे खिंचे उनके पास चले जाते हैं। गोपियाँ जीवों का ही प्रतीक समझिये। रास भी इसी प्रकार आध्यात्मिक प्रतीक है। रास भक्ति की चरम आत्म-विभोर दशा का प्रतीक है, जिसमें भक्त और भगवान् सायुज्य या सारूप्य उपस्थित हो जाता है। भक्त और भगवान् के इस एकांत आनन्दमय आध्यात्मिक मिलन का ही प्रतीक रास है। रास में परकीया होती हुई भी गोपिकाएँ कृष्ण की स्वकीया हो जाती हैं, उनके व्यक्तित्व का लोप होकर वे कृष्णमय हो जाती हैं, घर बाहर, सम्बंधी लोग और जगत् सब छूट जाते हैं। आनन्दातिरेक की भक्ति की चरम आनन्द-विभोर दशा है, जहाँ भक्त भगवान् में लीन हो जाता है। राधा में मान का उदय होने पर कृष्ण छुप जाते हैं, परन्तु उसके व्याकुल होने पर फिर प्रकट होते हैं। इससे भी यही व्यक्त होता है कि व्यक्तिगत अहंभाव रहने से भगवान् का सारूप्य या सायुज्य नहीं प्राप्त होता, किन्तु उसके नष्ट होने पर हो जाता है। आध्यात्मिक आनन्द की इसी एकरस दशा का प्रतीक भागवतधर्म में रास को माना गया है। अतएव कृष्ण-भक्तों ने रास वर्णन में रमण करने का इतना प्रयास किया है। इससे अधिक के लिए देखिए साहित्य रत्न प्रश्न पत्र १ संवत्-२००३, प्रश्न ५ (क) भाग।

# हिन्दी साहित्य उत्तमा संवत् २००४

## प्रश्न पत्र १

सूचना—प्रथम प्रश्न आवश्यक है। शेष कोई चार प्रश्न करिये।

१. निम्नलिखित अवतरण में से किन्हीं चार की व्याख्या उनके काव्यगत सौन्दर्य को स्पष्ट करते हुए कीजिये—

(अ) कबीर का यह प्रथम अवतरण में नहीं है।

(आ) सूर का यह पद भी अवतरण में नहीं है।

(इ) दसवें दुवार.....आपु अकेला ॥

प्रसंग—शकर सिधलगढ़ का बणन कर रहे हैं और व्यंग्य रूप में योग वर्णित शरीर के अवयवों का बणन व्यंजित होता है। प्रस्तुत अवतरण में दशम द्वार और बहा तक पहुँचने की विधि का बणन है। साथ ही बहा पहुँचने पर जो स्थिति होती है, उसका भी दिग्दर्शन है।

अर्थ—दशम द्वार (ब्रह्मरंध्र) ताड़ के वृक्ष के समान (ऊँचा) है। जो श्रॉखों को उलट कर (ऊपर चढ़ा कर, क्योंकि अत्यन्त ऊँची चीज देखने को श्रॉख की पुतली ऊपर चढ़ जाती है और संसार से विमुक्त करके) जो देखेगा, वह उसे देख सकता है। वहाँ चढ़ी जा सकता है, जो सांस (प्राण) और मन को बाँधले (मन का और प्राणों का लय करले)। ताड़ के वृक्ष पर चढ़ने में मन और प्राण को एक करके ही चढ़ना होता है, क्योंकि हाथ या ध्यान के चूकने से निश्चित पतन है। जैसे यमुना में धंसकर कृष्ण ने (नाग को) नाथ ब्रिया था, वैसे ही तु सांस मारकर (प्राणायाम के द्वारा) मन के नाक में नकेल डाल दे (प्राणायाम से मन का निरोध करले)। यदि तू ऐसे (मन को मारकर) मर जाय तो तेरा नाश हो जाय (जन्म मरण से छूट जाय)। प्रकट में तो लोक व्यवहार भी बाँधे कर और गुप्त रूप से मन उससे लगा, जिसको कि वह प्रेम करता है। मैं (अहंकार) करते करते तूने (अपनी) सारी बुद्धि खोजी।

यदि ( तेरा ) यह मैं मैं न रहे तो सब कोई रहे ( यदि तेरा अभिमान नष्ट हो जाय तो सब कुछ ( मुक्ति ) मिल जाय ) । जीवन रहते ही जुट जाय ( प्रयत्न में लग जाय ) और एक बार ही ( मन को नाथ या मार कर ) मर जाय, बाद में फिर कौन मृत्यु और कौन मारने वाला हो सकता है ? ( एक बार मन को मार कर मर जाने पर फिर मरण से छुटकारा ही जाता है । मृत्यु का भय छूट जाता है । ) उस दशा में स्वयं गुरु और स्वयं चेला ही जाता है ( आत्मा परमात्मा में भेद नहीं दिखता ), आप ही सब हो जाता है और आप ही अकेला रहता है ( आत्मा में परमात्मा के गुणों का संचार हो जाता है—संसार अपना रूप भी दिखता है और निःसंग दशा भी रहती है ) ।

( उस समय ) आप ही जीवन और आप ही मृत्यु हो जाता है ( जन्म मरण से रहित नित्य दशा हो जाती है ) । स्वयं ही तन और वही ( स्वयं ही ) मन हो जाता है ( तन मन का आत्मा में लय हो जाता है ) । अपने आप ही ( स्वतंत्र इच्छा से ) जो चाहता है करता है । उसके बिना दूसरा और कौन रहता है ?

ब्रह्म दशा में अथवा मोक्ष दशा में जीव परमात्म रूप हो जाता है , ब्रह्म के नित्यत्व, एकत्व सर्वव्यापकत्व, निःसगत्व आदि गुणों का आत्मा में भी भान होने लगता है । तद्रूपता ही जाती है ।

(इ) ऐसे ही जनम समूह सिराने..... । पहिचाने ॥

प्रसंग—तुलसी की त्रिनय पत्रिका का पद है । तुलसी आत्म-भर्त्सना और पश्चात्ताप कर रहे हैं ।

अर्थ—ऐसे ही सारे जन्म धीत गये, प्राणनाथ श्रीरामचन्द्र जैसे स्वामी को छोड़कर परायणों के चरणों की सेवा करते करते । जो जीव ( व्यक्ति ) मूर्ख हैं, कुटिल हैं, कायर और दुष्ट हैं और केवल कलियुग के पाप में डूबे हुए हैं, उन्हीं की प्रशंसा करते हुए मुँह सूखता है, उन्हें भगवान् से भी अधिक करके माना । सुख की लालसा में निरन्तर करोड़ों प्रयत्न करते हुए भी पांव नहीं थके । मार्ग के कीचड़ के समान सदैव मलिन मन कभी भी स्थिर ( एकाग्र ) नहीं हुआ ( मार्ग में कीचड़ मलिन होता है, मन भी मलिन ही रहता है । प्रति समय आवा-जावी लगी रहने से वह कीचड़ भी

स्थिर नहीं होता और मन भी नहीं रहता ) । इस दीन दशा को दूर करने के लिए, हृदय में अनेक उपाय सोचे, किन्तु, तुलसी कहते हैं, चिन्तामणि ( एक मणि, जिसके प्राप्त होने पर चिन्ता मिट जाती है और श्रीराम, जिनके मिलने पर भी चिन्ताएँ जाती रहती हैं ) को बिना प हचाने चित्त की चिन्ता नहीं मिटती ।

तुलसी के दीनता, पश्चात्ताप आदि के भाव अत्यन्त सुन्दर रूप में व्यक्त हुए हैं । अलंकार रूपकातिशयोक्ति होना चाहिये, राम का कथन न करके केवल उपमान चिन्तामणि का ही कथन किया गया है ।

( च पाठ्य क्रम स वाहर है ।

( ऊ ) कोई दिन याद करोगे... . करिलोपी ॥

प्रसंग—मीरा की पद वली का पद है । मीरा ने अपने रमते-राम प्रिय का वर्णन किया है

अर्थ—किसी न किसी दिन, हे रमते राम ! अतीत ( पिछली बात ) को याद करोगे । ( तू ) आसन लगाकर निश्चल होकर बैठा था और यही भजन की रीति भी होती है । मैं तो जानती थी कि योगी ( मेरे ) साथ चलेगा, किन्तु वह आध वीच में ही छोड़ गया । न वह आता दिखाई देता है और न जाता दिखाई देता है । ( वस्तुतः ) जोगी ( रमता राम ) किसका मित्र ( स्नेही ) होता है ? मीरां कहती हैं, हे प्रभु गिरिधर नागर ! ( मेरा ) चित्त ( आपके ) चरणों में आ जाये ( चित्त चरणों के ध्यान में लगे ) ।

रमता राम योगी मीरां के प्रभु का ही रूप है । इस योगी रूप में योगिराज कृष्ण को अपने कई पदों में वर्णित किया है । वह रमता राम है । उसके आने जाने का कुछ पता नहीं लगता । प्रिय-दर्शन का व्यंग्य है । अप्रस्तुत प्रशंसा द्वारा भगवदर्थ की प्रतीति होती है रमतेराम पद बहुत साभिप्राय है, अतः परिकर भी मानना चाहिये ।

( ए ) ये दोनों पद प्रीक्षा बाह्य हैं ।

प्रश्न २.—कबीर ने अपनी प्रखर भाषा और तीव्र भाव-व्यंजना से जिस काव्य का सृजन किया, वह साहित्यिक मर्यादा का भले ही

उल्लंघन कर गया हो, किन्तु उसके द्वारा साहित्य और धर्म में युगान्तर अवश्य आया।" इस कथन की युक्ति-युक्त मीमांसा कीजिये।

उत्तर—कबीर आसूल चूल ज्ञानी सन्त थे, प्रबल सुधारक थे और अन्य कुछ हमके बाद में थे। अतएव उनके साहित्य की इसी विचार के आधार पर देखना चाहिये। विचारों में वे बड़े निर्भीक स्पष्ट-वक्ता और आत्म-विश्वासी थे। स्वच्छन्दता उनकी नस नस में थी। आत्म-स्वातन्त्र्य उनके साथ मदैव रहता है। अतएव अपने इसी स्वभाव के कारण उन्होंने जो कुछ भी कहा है, वह निश्चय होकर साफ साफ और घड़ल्ले से कहा है। उनके जैसे विचार हैं, वैसी ही उनके प्रतिपादन की शैलि भी है। और वैसी ही शक्तिशाली, तीखा व्यंग्य करने वाली अक्खड़पने की उनकी भाषा भी है। इन तीनों के संयोग से उन्होंने जैसे साहित्य का निर्माण किया है, वह वस्तुतः युगान्तर का उपस्थाता है। क्या धर्म में और क्या साहित्य में उनकी रचनाओं ने नवीन युग का सूत्रपात किया।

धर्म के क्षेत्र में, जब कबीर उत्पन्न हुए थे, यही अव्यवस्था थी। धर्म के असली रूप को सर्व साधारण भूले हुए थे। मुसलमानी अत्याचारों के कारण धर्म का रूप सत वित्त और भी हो गया था। धर्म के जितने भी ऊंचे ग्रन्थ थे वे प्रायः सारे ही संस्कृत में थे और साधारण जनता की पहुँच के परे थे। ज्ञान के प्रचार के साथ साथ भक्ति का भी स्वर गूँजने लगा था, पर ज्ञान का पक्ष अभी इस ओर प्रबल था। मूर्ति-खण्डन से उखड़ी हुई भक्ति को आस्था के जमने का अभी इन प्रदेशों में अवसर नहीं था। वास्तविक धर्म का ज्ञान लोगों को नहीं रहा था। अतएव साधारण जनता धार्मिक अन्धविश्वासों के कारण, सम्प्रदायगत, जातिगत, ऊंचनीच के भेदभाव में ग्रस्त असली मार्ग भूले हुए थी। धार्मिक और साम्प्रदायिक अन्धविश्वासों के कारण आये दिन झगड़े होते थे। धन या अधिकार के लोभ में पड़कर अपने धर्म को तिलाक्षति देते साधारण जन को एक क्षण भी नहीं लगता था। धर्म के वास्तविक ज्ञाता कुछ ही उच्च शिक्षित लोग थे। कबीर ने अपने युग की परिस्थिति को देखकर, वास्तविक युग धर्म को



पहिचाना । इस समय आवश्यकता ऐसे धर्म-मार्ग की थी, जो धर्मगत भेद-भाव को मिटाकर पारस्परिक समता की भावना उत्पन्न कर सके । मन्त्रदायों के संकुचित क्षेत्र में फंसी हुई सगुण भक्ति से इस प्रकार की आशा इस समय में दुराशा ही थी, न उसके योग्य परिस्थिति थी । फलतः, कबीर ने मुख्य रूप से निर्गुण ब्रह्मवादी या एकेश्वरवादी मार्ग का आश्रय लिया । उनका लक्ष्य सर्वसाधारण को शिक्षा देना था । अतः उन्होंने जटिल शास्त्रीय ज्ञान को अत्यन्त साधारण रूप में उपस्थित किया जिसमें सब समझ सकें । कबीर स्वयं भी शास्त्रीय ज्ञान नहीं रखते थे, न उनका इतना महत्त्व ही समझते थे और जनता को भी शास्त्रीय दुर्गम ज्ञान से क्या लाभ हो सकता था ? कबीर ने, अतः, गहन और उच्च धार्मिक सिद्धान्तों का बड़ी सरल रीति से, दैनिक जीवन के साधारण रूपकों के द्वारा उदाहरणों के द्वारा प्रतिपादन किया । उन्होंने शास्त्रीय श्रमूल्य निधि को जनता के सामने इस प्रकार बिखेरने का प्रयत्न किया कि जो चाहे बिना भेद-भाव के ग्रहण करले । उन्होंने उपदेश दिया, ईश्वर एक है, राम रहीम दो नहीं हैं, अतएव व्यक्ति व्यक्ति में कोई भेद नहीं है, सब उसी की सन्तान हैं । सत्य दया आदि मानवधर्मों का पालन करते हुए, इसी ईश्वर का चिन्तन करते करते मोक्ष लाभ करना प्रत्येक का कर्तव्य है । कबीर ने वस्तुतः महान् परिश्रम से, सत्संग से धर्म के जिन गूढ़ तत्त्वों का पता लगाया था, उनको उन्होंने सर्व जन सुलभ बना दिया, जिससे धर्म का मार्ग सबको सहज प्राप्य हो गया । उन्होंने नाथों से प्राप्त योग सिद्धान्तों का भी ऐसी ही सरलता से प्रतिपादन किया है जैसी कि वेदान्त के गूढ़ सिद्धान्तों का । साथ ही उन्होंने सूफी मत में भी कुछ मोखा था । उसको भी उन्होंने सर्व-सुलभ ही बनाया । धर्म के इस आध्यात्मिक या वास्तविक सूक्ष्म रूप का प्रतिपादन करने के साथ आचार और समाज-व्यवस्था भी उनसे नहीं बचे । संकुचित धार्मिक आचार धर्मों में से उन्होंने संकुचितता का नाश करने का भी बीड़ा उठाया । उन्होंने ऐसे अन्वविश्वास-मूलक आचारों को आडम्बर धताया । जो कुरीतियाँ उन्हें दिखाई दीं, उनकी खिल्ली उड़ाई, घट्टले से उनका खण्डन किया । इसमें सुल्ला, पण्डित कोई भी उनकी

लताड़ से नहीं बचा। इस प्रकार धर्म में जो भी उन्हें कुछ संकीर्णता, भेदभाव, पापाचरण, झूठ फरेब, नजर आया, उन्होंने उस सबका मटियामेट कर दिया। इसी खण्डन मण्डन और अक्खडपन की प्रवृत्ति से उन्हें संकट में भी पड़ना पड़ा, पर वे अपने सिद्धान्त में अडिग थे। पुरानी गली सड़ी अन्धपरम्परा मूलक इन धार्मिक आस्थाओं या आचारों के प्रति उनका विद्रोह नहीं दबा। सर्व साधारण ने कबीर का साथ दिया और कबीर का यह धार्मिक युगान्तर उपस्थित करने वाला नवीन युगानुरूप पंथ बड़े जोर से चला। भारत में प्रायः सर्वत्र ही कबीर का यह निर्गुणी पंथ फैला। इस प्रकार सच्चे अर्थों में कबीर अपने युग के प्रवर्तयिता धार्मिक नेता और सुधारक बने।

साहित्य-रचना करना यद्यपि कबीर का उद्देश्य नहीं था। तो भी उस पर भी कबीर का अत्यन्त आभार है। कबीर के समय में उच्च साहित्य की रचना मुख्यतः संस्कृत या अपभ्रंश में ही करने की परम्परा चली आ रही थी। देश भाषा के रूपों में भक्ति के गान तो सुनाई पड़ने लगे थे, किन्तु जीवन का वास्तविक वर्णन नहीं था। अधिकतर साहित्य कल्पना—समाश्रित था। मध्य प्रदेश की भाषा में तो साहित्य—रचना अत्यल्प थी ! या तो नायों के उपदेश खडी बोली या भाखा में होते थे और या खुसरो सूक्तियां लिख रहे थे। नायों का तो केवल अपने मत के सिद्धान्तों का ही प्रतिपादन है, जो उन्होंने योग के विविध रूपों द्वारा किया है और खुसरो की रचना प्रधानतया उक्ति वैचिन्ध्य या शब्द-वैचिन्ध्य ही लिये हैं। नीति के थोड़े कथनों के अतिरिक्त जीवन के गम्भीर और दैनिक तथ्यों का वर्णन उसमें नहीं है। भाषा का रूप भी अत्यन्त प्रारम्भिक दशा में था, उसमें साहित्यिक योग्यता नहीं थी। ऐसी ही परिस्थिति में कबीर ने अपने साहित्य का श्रोगणेश किया। कबीर का कार्य कठिन था। कबीर का उद्देश्य साधारण जनता में प्रचार करना था। अतः उन्होंने अपनी रचनाओं का आधार भाखा (खडी बोली) को बनाया उच्च सिद्धान्तों और जीवन के मुख्य तथ्यों का वर्णन उन्होंने उसी में किया। कबीर के सामने वैसे अन्य भाषा-रूपों में आख्यान

काव्य लिखे हुए थे और कबीर चाहते तो उस काव्य—सरस्वी से अपनी रचनाओं को अधिक काव्यत्व पूर्ण बना सकते थे, किन्तु कबीर ने इसकी आवश्यकता नहीं समझी । उनको जैसा प्रचार और जिस जनता में करना था, उसके लिए विशेष काव्यमयता अनावश्यक थी । तो भी काव्यमयता स्वाभाविक रूप से उनकी रचनाओं में आये बिना नहीं रही । साहित्य में युगान्तर उपस्थित करने वाला प्रथम कार्य तो कबीर का यह था कि उन्होंने देश भाषा को अपना कर साहित्य का साधारण जनता से साक्षात् सम्बन्ध स्थापित किया । भाषा को परिमार्जित कर, उसमें तीखापन, व्यंजकता और शक्ति उत्पन्न करके उसे साहित्यिक रूप दिया । । कबीर की भाषा में अत्यन्त सामर्थ्य है, शक्ति है—भाव-व्यंजना की भी और चोट करने की भी । अन्य ऐसा कार्य कबीर का था कि उन्होंने लौकिक जीवन की यथार्थ-वादी के समान गम्भीर और वास्तविक आलोचना करके साहित्य का जीवन से सम्बन्ध स्थापित किया । इस सब में विलक्षणता उनकी शैली की भी कम नहीं थी । उनको वस्तुतः काव्य की सुन्दर सुकुमार शैली की आवश्यकता नहीं थी । उन्हें तो तीखी, चोट करने वाली लक्षणा व्यंजनात्मक और शक्तिशाली शैलि चाहिये थी, जो कि उनकी थी । इन समस्त विशेषताओं के समन्वय से कबीर ने, साहित्य रचना उद्देश्य न होने हुए भी रचनाएँ—काव्य सौन्दर्य से भी पूर्ण बनाई हैं । यद्यपि काव्य की पूर्ण विशेषताओं में कबीर का साहित्य पूरा नहीं उतरेंगे, तो भी उनका साहित्य में नवयुग उपस्थित करने वाला है, इसमें मत-भेद नहीं हो सकता । कबीर ने अपनी प्रखर भाषा, प्रखर विचार और प्रखर शैलि से वस्तुतः धर्म और साहित्य में नवयुग उपस्थित करने वाले ऐसे ही साहित्य की रचना की है । अतएव डा० रामकुमार वर्मा ने ये उपयुक्त—प्रश्नगत—विचार प्रकट किये हैं । कबीर और उनका साहित्य दोनों ही वस्तुतः अपने युग के प्रवर्तक हैं ।

३ —“प्रतीकों के स्वरूपों में कुछ न कुछ ऐसी व्यंजना रहती है, जिससे भावनाओं को विकास के संकेत मिल जाते हैं । ” इस दृष्टि

से कबीर के काव्य की समीक्षा कीजिये ।

उत्तर—प्रतीक किसी न किसी भावना-विशेष, दशा-विशेष के सांकेतिक चिन्ह होते हैं । उनके द्वारा भावना-विशेष का उद्गय हो जाता है, जो फिर पश्चात् विकास करती है । प्रतीक केवल उसको छोड़ देता है । प्रतीक किसी भावना-विशेष का पूरा स्वरूप नहीं उपस्थित करता, क्योंकि उस दशा में तो वह उसका वाचक बन जायगा, अपितु वह उसका थोड़ा सा आभास देकर मन की भावना को उद्गत कर देता है, पश्चात् विकास पाना भावना का ही काम है । प्रतीक की इस संकेत-मूलक अभिव्यञ्जना के कारण ही, साहित्य, समाज देश जाति और धर्म आदि के सभी क्षेत्रों में प्रतीक विशेष स्थान रखता है । भारत के प्राचीन से प्राचीन ग्रन्थों में प्रतीक-पद्धति मिल जायगी । विभिन्न देवतादि शक्ति-विशेषों के ही प्रतीक हैं । उपासना मार्ग भी वस्तुतः प्रतीक रूप ही है, जहा भगवान् का एक प्रतीक-मूर्ति—बनाकर उसकी पूजा होती है । शालिग्राम में तो कोई आकार भी नहीं होता । शिव का भी लिंग ( प्रतीक ) वे सिर पर का ही होता है । ये प्रतीक या मूर्तियां देवताओं के पूर्ण रूप नहीं उपस्थित करते, अपितु उनका थोड़ा सा आभास देते हैं, पश्चात् भावना कल्पना के सहारे उस कमी को पूर्ण करने का प्रयत्न करती अपनी सामर्थ्य के अनुसार । ऐसा ही अन्य प्रतीकों के विषय में होता है । यज्ञोपवीत ब्राह्मणत्व का प्रतीक है । पंचककार सिख धर्म के प्रतीक हैं । ब्रह्मसमाज में सारी उपासना ही प्रतीक-पद्धति पर है । साहित्यिक प्रतीक तो सबसे अधिक चलते हैं । शुक, पिक, काक चातक, किंशुक, केतकी आदि असंख्य भावना-विशेषों से आवद्ध प्रतीक ही हैं, जिनका प्रयोग आदि काल से कवि लोग करते ही आये हैं । सूफी मत में तो प्रतीकोपामना ही प्रतीक ही होता है । वह तो रहस्यवाद है निरा और उन आध्यात्मिक रहस्य—अनुभूतियों का भाषा कैसे पूर्णतया वर्णन कर सकती है ? इसलिए वहां तो आवश्यक रूप से ही प्रतीक वर्णन पद्धति का आश्रय लेना पडता है । दूसरी गति नहीं । अतः उस मत में तो प्रतीक का विशेष महत्त्व है ।

कबीर, दास पर इन सभी मतों का प्रभाव पडा था । उन्होंने इन सभी

से कुछ न कुछ लिया था इन्होंने प्रतीकों का भी ग्रहण किया था । ज्ञान मार्ग, योग मार्ग या नाथ पंथ, सूफी मत और वैष्णव मत से इन्होंने विशेष विशेष तत्त्व लिये थे । साथ ही उनके अनेक रूपक और प्रतीक भी लिये थे । सबद, चिन्दु, नाद, सुन्न, माया, भृंगीकीट, मृगमरीचिका, घट, पारस, स्वातिबुन्द, दशद्वार, पङ्कज आदि, चन्द्र, सूर्य, विद्युत्, आदि अनेक वेदान्त और योग के यत्र तत्र इस प्रकार के प्रतीक मिल जायेंगे । सूफी मत के भी प्रिय, नशा, शुक, पिक, मछली, विवाह, चकवा चकवी, पपीहा, आदि अनेक प्रतीकों का प्रयोग मिलता है । इसी प्रकार चोर, बटमार ठग ठगिनी, श्रौं, बादल, मेह आदि विभिन्न मानसिक दशाओं या भावनाओं के ही प्रतीक ( सूचक ) हैं । वस्तुतः इन प्रतीकों केवल पर ही, समासोक्तियों, अन्योक्तियों अग्रस्तुत-प्रशंसाओं, रूपकों और उपमाओं में बांध कर इन्होंने अपने जिन जिन सिद्धान्तों, आध्यात्मिक गहन अनुभवों का प्रकाशन किया है वह इनके बिना संभव नहीं था । कबीर अपने इस कार्य में पूरी तरह सफल रहे । कबीर के प्रतीक अत्यन्त सहज और अपने व्यंजनीय अर्थ की व्यंजना ( संकेत ) में पूर्णतः समर्थ रहे हैं । कबीर के रूपक अनेकत्र अधूरे हैं, किन्तु प्रतीकों के विषय में यह नहीं कहा जा सकता । प्रतीक उनकी भावनाओं के सफल व्यंजक हैं । विशेषतः कबीर की आध्यात्मिक अनुभूतियों में उलट-बांसियों में तो प्रतीक पद्धति के बिना काम चल ही कैसे सकता था । साधारण भाषा उस दशा के व्यंजन में पूर्णतया समर्थ न थी । ये प्रतीक भी भावनाविशेषों की ओर केवल संकेत ही करते हैं, पूर्णतया उनका स्वरूप नहीं उपस्थित करते, किन्तु उनके सिवा अन्य कोई उपाय भी नहीं रहता, ऐसी गहन भावनाओं के वर्णन में । गुरु के लिए रंगरेज, प्रेम के लिए रंग और शरीर के लिए चोला कितना गम्भीर अर्थ का व्यंजन करता है ! माया कबीर की कामिनी और कान्चन या जगद् व्यवहार का प्रतीक है, अभ्यास या आतिरूप शकर की माया नहीं । रँहट काल-चक्र का प्रतीक है और उसकी घड़ियां जीवनों की—मरजीवा की भावना या दशा का कितना सुन्दरतया व्यंजन करता है । इसी प्रकार कीट पतंग आदि जीवन की क्षणभंगुरता के प्रतीक हैं । कबीर ने इन्हीं के

आधार पर इतने गम्भीर चमत्कार पूर्ण अर्थों की, अनुभूतियों की अभिव्यञ्जना की है। कबीर जैसी प्रखर प्रतिभा से सम्पन्न व्यक्ति के द्वारा प्रयुक्त ये प्रतीक वस्तुतः अपनी भावनाओं का वास्तविक प्रतिनिधित्व करते हैं। कबीर के प्रतीक अपने व्यंग्यों प्रतिपाद्य विषयों से ऐसे स्वाभाविक सारूप्य या सादृश्य सम्बन्ध से सम्बद्ध होते हैं कि संकेतित अर्थ का चित्र सा खिंच जाता है। वस्तुतः कबीर के प्रतीकों का ज्ञान प्राप्त किये बिना उनके साहित्य को पूणतया समझा ही नहीं जा सकता, भाव अस्पष्ट रहेगा। अतः कबीर साहित्य में प्रतीकों का सफल प्रयोग है वे अपने संकेत कार्य में पूरे उतरते हैं।

प्रश्न ४—“रस निरूपण पद्धति में बाह्य प्रकृति को आलंवन ही बनाया गया है, वह बवल उद्दीपन के रूप में ही वर्णित की गई है।” इस कथन व आधार पर सूर के काव्य की विवेचना की जये।

उत्तर—रस निरूपण में प्रकृति विभाव हाती है। आलम्बन नायक नायिका आदि होते हैं और प्रकृति उनके भावों की उद्दीपिका होती है, जो उनके सहायक या अंगरूप में आती है। सूर ने इसी रस-पद्धति पर ही प्रकृति वर्णन किया है। उनकी प्रकृति उनके लीला-वर्णन का अंग हैं। प्रकृति को आलम्बन बना उसके स्वतन्त्र रूप के प्रति राग का अनुभव करना, जैसा कि संस्कृत के कवियों ने किया सूर ने नहीं किया। जैसे उद्दीपन रूप में उन्होंने बड़े सुन्दर प्रकृति-चित्र खींचे है, किन्तु वहाँ प्रकृति स्वतन्त्र नहीं है, नायक नायिकाओं के भाव की अंगरूप है। जो वस्तुएँ संयोग में प्रिय दिखाई देती हैं वे ही उसी रूप में, विरह दशा में, विरह की उत्तेजक दुःखजनक हो जाती हैं।

सूर के वर्ण्य विषय राधाकृष्ण और उनकी लीलाओं आदि का वर्णन प्रकृति के मात्त्राज्य में ही होता है। कृष्ण की लीलाएँ वन की सुन्दर प्रकृति को गोद में ही हुई। श्री कृष्ण का जीवन वन से ही प्रारम्भ होता है। उनकी क्रीडाएँ अधिकतया करील के कुँजों में, यमुना के तट पर चान्दनी रात में ही होती हैं। सूर का स्वयं का निवास भी वन्य प्रकृति के मध्य में ही था। अतएव सूर ने इस वन्य प्रकृति का सुंदर चित्रमय

वर्णन किया है। वह विविध रूप धारण करके सूर के लीला वर्णन में अनुरूप सहायता प्रदान कर रही है। नख शिख के वर्णन में असंख्य प्राकृतिक उपमानों से रूप का चित्रण किया गया है। कहीं प्रकृति के रूप का वर्णन करके भावनाओं को उत्तेजित किया गया है। कहीं बालक्रीडा में प्रकृति भी खेलती सी प्रतीत होती है। कृष्ण के अनुराग में सजीव—मनुष्य पशु पक्षी आदि और निर्जीव-नदी तट, कुंज आदि अनुरंजित प्रतीत होती है। विरह में प्रकृति का भी रूप विरहणी का प्रतीत होता है। ऐसा प्रतीत होता है परब्रह्म कृष्ण की प्रकृति दास्य भाव और सख्य भाव, दोनों भावों से कृष्ण की अनुगामिनी बनी फिरती है। सूर भी कृष्ण की इन्हीं दो भावों से आराधना करते थे। अतः उनका प्रतिबिम्ब प्रकृति वर्णन में भी आ गया है।

किन्तु इतना होने पर भी सूर का प्रकृति-वर्णन तुलसी के जैसा विशद नहीं है। प्रकृति के पूर्ण, सूक्ष्मचित्र उन्होंने नहीं उतारे। इसका कारण था, उनके पास स्थल की कमी। उन्हें एक पद में ही विभावादि का चित्र उतारना होता था। अगले पद में अन्य दूसरा दृश्य बदल जाता था। अतएव उन्हें प्रकृति-वर्णन, हाथ रोक कर, उसके कुछ ही विशेष भावानुकूल रूपों को लेकर करना होता था। इसी सीमा-सकोच के कारण वे प्रत्येक पद में पूरा चित्र नहीं दे सके। वैसे, समस्त पदों में, उन्होंने विविध रूपता के साथ प्रकृति के—वर्जीय प्रकृति के—असंख्य चित्र उतारे हैं। किन्तु वे सब प्रकृति वर्णन के उद्देश्य से—जैसा कि प्रबन्ध काव्य में होता है—नहीं चित्रित किये, प्रत्युत उनके वर्णन का लक्ष्य किसी न किसी भाव की उत्तेजना ही है। देखिये निम्न पद में प्रकृति की कैसी भावोत्तेजन की शक्ति का परिचय दिया गया है—

बात ब्रूकत हि यों बहरावति ।

सुनहु स्याम ! वे सखी सयानी पावसरित्तु राध न यतावति ।

धन गरजत तौ कहत कुसलमति गूंजत गुहा सिंह समुक्तावति ॥

नहिं दामिनि द्रुम दवा सैल चढ़ी फिरि अयारि उलटी करि लावति ।

नाहिंन मोर रटत पिक दादुर ग्वाल मण्डली खग न खेलावति ॥

राधा को, कृष्ण विरह की दशा में यताया नहीं जा रहा कि वर्षा ऋतु आ गई। विरह में वर्षा ऋतु राधा जैसी कोमलाङ्गी को कैसे सह्य होगी? वर्षा की अमित विरहोत्तेजन शक्ति का प्रकाश किया है। सूर ने प्रकृति को ऐसे ही रस के उद्दीपन के रूप में वर्णन किया है, उसको आलम्बन मानकर नहीं। तो भी सूर ने जितना प्रकृति वर्णन किया है उतना व्रजभाषा में अन्य किसी कवि का उपलब्ध नहीं होता था। सूर के उद्दीपन रूप में इस प्रकृति वर्णन से ऐसी परिपाटी चली कि पश्चात् तो सभी ने उद्दीपन के रूप में परम सुन्दर और मधुर चित्र खींचे। रीति काल में तो इस प्रकार के वर्णन की भरमार हो गई। किन्तु उस समय में, सूर को छोड़कर, व्रजभाषा में अन्य किसी ने भी इतने विस्तृत और प्रभूत परिमाण में प्रकृति-वर्णन नहीं किया। सूर ने ही सर्व प्रथम प्रचुर मात्रा में, आलंकारिक पद्धति का अनुसरण करते हुए, उद्दीपन रूप में प्रकृति-चित्रण की अवतारणा की थी। उनके प्रकृति-चित्र विशद और विशेष सूक्ष्म न होते हुए भी अत्यंत प्रभावोत्पादक हैं। सूर के लीला-वर्णन के वे विशेष अंग और सहायक हैं। रास घर में हो तो उसका आधार रस रह जाय। वह तो अनन्त आकाश के नीचे, कुंजों से घिरे प्रदेश में, श्वेत चंद्रिका में स्नान करते हुए ही होनी चाहिये। तभी उसके रस परिपाक का पूर्ण अवसर हो सकता है। अतएव प्रकृति-चित्रण का भी लीला विधान में उतना ही महत्त्व है, जितना कि अन्य साधनों का। फलस्वरूप प्रकृति चित्रण सभी लीला के वर्णयिताओं के लिए आवश्यक था। सूर ऐसी ही काव्य-पद्धति में, रस या भाव के उद्दीपन के रूप में प्रकृति के चित्र बनाने वाले थे, अपने मुक्तक पदों की सीमा के अनुसार।

प्रश्न ५—“कला की सर्व श्रेष्ठ सार्थकता यही है कि उसका रहस्य तो पारदर्शी रसिक जनो का ही ज्ञय हो किन्तु उसका सामान्य आनन्द सब सुलभ बन जाय।” महात्मा तुलसी के काव्य को दृष्टि में रखते हुए इस कथन की सीमांसा कीजिये।

उत्तर—काव्य के दो पक्ष होते हैं—भाव पक्ष और और कला पक्ष। उत्कृष्ट कवि भाव पक्ष को ऊँचा बनाकर कलापक्ष को उसका सहायक



बनाकर उत्तम काव्य की रचना करते हैं। निम्न श्रेणी के कवि, कलापत्र पर ही बल देकर अपना काव्य चमत्कार दिखाने का संतुष्ट हो जाते हैं। वे अपनी कला-प्रियता में अपने काव्य को इतना जटिल बना लेते हैं कि काव्य का अर्थ ही टुट-टूट हो जाता है उसके प्रभाव की बात तो दूर। ऐसे चमत्कारवादी कला-प्रधान कवि महद्दयों को आनन्दित नहीं कर सकते, हाँ काव्य कला मर्मज्ञ उनके उक्ति-वैचित्र्य अथवा कला चमत्कार पर अवश्य बाह बाह कर देंगे, किन्तु काव्यकला का ज्ञान न रखने वाला कोरा भावुक सहृदय व्यक्ति उसका पूर्ण आनन्द नहीं ले सकता। ऐसी कला का विशेष आदर नहीं है। पका रागी जब समाज में बैठकर ताना सीरी या अपनी कोरी गले बाजी—जोकि अन्तर ऐसे गर्वों की नीरस होती है—से किसी राग या रागिनी को श्रद्धा करता है, तो रागविद्या के पारखी तो आनन्द में गिर हिलाने लगते हैं किन्तु उसमें अनभिज्ञ बेचारे सुँह ताकते रहते हैं। ऐसी कला वस्तुतः प्रशस्य नहीं क्योंकि उसका प्रभाव केवल उसके जटिल हो जाने से, सीमित हो जाता है। कला का स्वरूप तो वस्तुतः इतना गम्भीर और इतना स्वाभाविक होना चाहिये कि उसका सभी को पूर्ण और समान आस्वाद हो। जो मर्मज्ञ है, वह तो उसके कला-विधान पर भी बाह बाह कर देगा किन्तु जो अनभिज्ञ है, उस पर भी कला का प्रभाव तो उतना ही होना चाहिए जितना अभिज्ञ पर। तो भावानुभूति दोनों की समान होनी चाहिये। दोनों को कला जिन्य भावना का शृंगार कर रही है, उसकी अनुभूति के लिए तो केवल भावुक हृदय चाहिये, कला का मर्मज्ञान हो या न हो। ऐसी कला स्वाभाविक प्रशस्य मानी जाती है। तभी वह सार्थक भी कहलाती है।

तुलसी की काव्यकला ऐसी है। तुलसी महाकवि थे, काव्यकला के मर्मज्ञ और उसका विकास भी उनके काव्यों में उनके अनुरूप ही हुआ है। तुलसी काव्य के कला विधान में सिद्ध-हस्त थे रम रीति अलंकार, वस्तु वर्णन उक्तिवैचित्र्य, लाक्षणिक व्यंजक प्रयोग संगीत आदि समस्त काव्योपादानों का उन्होंने सफल प्रयोग किया है। किन्तु तुलसी चमत्कारवादी, केवल स्थूल कलावादी, नहीं थे। वे भाव-प्रधान थे। भाव—भक्ति भाव—का

ही प्रवाह बहाना उनका उद्देश्य था। इस समस्त चराचर सृष्टि में भगवद्-  
 अनुभूति कराना ही उनका उद्देश्य था। इसी के लिए वे विशेष प्रयत्नशील  
 रहे। स्थूल कला के चमत्कार के प्रदर्शन के लोभ में पड़कर उन्होंने अपने  
 भावों को दुरुह नहीं होने दिया कला का सौन्दर्य है, सर्वत्र व्याप्त है,  
 किन्तु वह भाव को अधिक प्रभावशाली और विशद बनाने वाला है, जिससे  
 उसकी पूर्णानुभूति हो। तुलसी ने काव्य के प्रत्येक आन्तर और बाह्य उपादानों  
 में से सभी का अधिकतम सुन्दर प्रयोग किया है, जिसके चमत्कार पर काव्य  
 कला मर्मज्ञ वाह वाह किये बिना नहीं रह सकते। किन्तु उन्होंने केशव के  
 समान उसे भाव का स्थान नहीं दे दिया। वह अपने चमत्कार से भाव को  
 और भी प्रभावक बनाकर ही व्यक्त करती है। तुलसी के काव्य की  
 विशेषता भी यह कला चमत्कार नहीं, अपितु उसकी भावानुभूति ही है।  
 यह भावानुभूति इतनी विशद और प्रधान रहती है कि शिचित्त या अशिचित्त  
 सभी के मन को अभिभूत कर लेती है। तुलसी के काव्य का आनन्द लेने  
 के लिए कला का विशेष ज्ञान अपेक्षित नहीं है, उसके लिए तो केवल  
 भावुकता चाहिए। अतएव तुलसी के काव्य को सुनकर काव्य-मर्मज्ञ और  
 अकाव्य-मर्मज्ञ दोनों मिर हिलाते देखे गये हैं। अवश्य ही काव्य-मर्मज्ञ  
 कला के चातुर्य को अधिक समझेंगे, किन्तु कला के सौन्दर्य और उसके द्वारा  
 उपस्थित भाव की अनुभूति तो उभयत्र समान ही होगी। भावानुभूति या  
 काव्य सौन्दर्य के आस्वाद के लिए कला ज्ञान अपेक्षित नहीं। वह तो सर्व  
 साधारण को समान ही होना चाहिये। तुलसी की काव्य कला ऐसी ही  
 परम स्वाभाविक रूप में सामने आती है। तुलसी जिस भावना को श्रोता  
 के मन में प्रभावित करना चाहते हैं वह स्वतः प्रवाहित होने लगती है,  
 जिन अलंकारों आदि की सहायता से वह प्रवाहित किया गया है, उसका  
 स्वरूप ज्ञान चाहे हो या न हो। यही कला वास्तव में उत्तम कला है और  
 तुलसी की कला हम आदर्श रूप की अत्यन्त उत्कृष्ट उदाहरण है।

६. —सिद्ध कीजिये कि मीरा की अत्यंत तन्मयता स्वयं ही  
 कविता की एक श्रेष्ठ विभूति है।

उत्तर—मीरा की कविता एक स्वच्छ निर्मरिणी है, जिसका कलकल

नाद हृदय को मधुरता से भर देता है और जिगका उद्गम हृदय की गहन कन्दरा से है। वह सरल है, सीधी है, अत्यन्त स्वाभाविक है और साथ ही गहन भी है। शुद्ध व्यक्तिगत अनुभूति उसकी प्रधान विशेषता हैं, जिसमें दूब कर तन्मय होकर मीरां ने रचना की है और जो सहृदय को भी डुबाये बिना नहीं रहती। उममें स्त्री-हृदय के अत्यन्त श्लौकिक माधुर्य का प्रवाह बहाता है। मीरा ने भाव में तन्मय होकर गाया है, जो कुञ्ज गाया है।

मीरा के जीवन का उसकी कविताओं पर विशेष प्रभाव पड़ा। उसके जीवन की बीती घटनाओं का उसकी भावनाओं के निर्माण और विकास में विशेष हाथ रहा है। मीरा का जीवन अत्यन्त दुःख पूर्ण था। वैधव्य फण्ट और उसके साथ ही घर वालों के अन्य अत्याचार। वैधव्य भी अकाल में ही। अतएव मीरा में जगत् के प्रति एक वैराग्य की भावना और एक गम्भीर वेदना व्याप्त हो गई। मीरा को कृष्ण प्रेम की पिपासा बचपन में लग गई थी जैसा कि उनके जीवन वृत्त के आलोचन से पता लगता है। पश्चात् श्लौकिक प्रेम में भी व्याघात ही पड़ा। अतएव उसमें एक गभीर प्रेम वेदना या गंभीर विरह भावना व्याप्त हो गई। मीरा ने घर और बाहर के समाज के सब बन्धन निर्भीकता पूर्वक तोड़ कर स्वतंत्र मनोवृत्ति का परिचय दिया था उसके ऊपर ज्ञानी सन्तों का भी प्रभाव पड़ा था, किन्तु प्रसुखता भक्ति या मधुर रस की ही रही। मीरा के काव्य की प्रसुख भावनाएं ये ही हैं, जिनकी गंभीरता और विगटता पद पद में व्याप्त मिलती है। मीरा की भावनाएं अधिकतर अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों के आश्रित थीं। अतएव मीरां का अत्यन्त भावुक हृदय उनमें ऐसा तन्मय हो जाता था। मीरा के पदों में उसके अपने प्रेम व्यथित हृदय की स्त्री-सुलभ कोमल, गहन और अत्यन्त मधुर भावनाओं के विस्मृतिदायक चित्र हैं। मीरा ने स्वयं भी भाव-विस्मृत होकर उनका अभिव्यंजन किया और वही प्रभाव उसके आस्वाद लेने वालों पर भी पड़ जाता है। श्रोता भी तन्मय होकर अपने आपको भूल जाता है।

मीरा ने अपने हृदय की स्पष्ट सच्ची बात कही है, यही उसका उद्देश्य भी था। अन्यथा, काव्य कर्म के लिए कविता करना उसका उद्देश्य नहीं था। उसकी ओर मीरा निरपेक्ष रही है। वैसे, वह भी आगया है, तो भी मीरा उसकी ओर से स्वच्छन्द होकर चली है। उसने तो अपने हृदय की बात कही थी और वह उसने उसमें पूर्णतया डूब कर कही है। भाव में तन्मय होकर प्रियमिलन के लिए शृङ्गार करना और उसके विरह में विरहिणी रूप बनाकर तड़पना, प्रिय की ऊँचे चढ़ कर बाट जोहना, नृत्य गान आदि करना मीरा की भावतन्मयता का ही सूचक है। मीरा के रूप-चित्र भी, मीरा का लीला वर्णन, मीरा का अपने हृदय की अनुभूतियों का वर्णन, इन सबमें उसके हृदय की तन्मय दशा मिलेगी। मीरा की इस तन्मयता के कारण ही उसका काव्य वस्तुतः इतना उच्च माना जाता है।

यही तन्मयता वस्तुतः कविता की एक प्रधान विशेषता होती है। कवि यदि स्वयं तन्मय दशा को प्राप्त नहीं हुआ तो श्रोता को विमुग्ध कैसे कर सकता है? यह भावतन्मय दशा ही रस दशा है। कवि में यदि इसका अभाव है तो उसकी रचनाओं में कहां से आ सकता है? अतएव इसका महत्त्व नवीन और प्राचीन दोनों आचार्य पूर्णतया स्वीकार करते हैं। कवि की यह भाव-प्रवणता ही सहृदय के हृदय में रस दशा को उत्पन्न करती है। मीरा के काव्य की यह भावप्रवणता या तल्लीनता प्रधान विशेषता है। मीरा ने सीधे, सच्चे, स्वच्छन्द और स्पष्ट रूप में कहा है, जो कुछ कहा है। उसमें लागलपेट, घुमाव फिराव उक्तिवैचित्र्य आदि नहीं हैं। किन्तु है एक गहरी अनुभूति और उसमें डूबने की तन्मय दशा, जो कि किसी भी उत्कृष्ट या ध्वानकाव्य की विशेषता है।

प्रश्न ६—सिद्ध कीजिये कि जायसी की प्रेमगाथा में भावात्मक और व्यवहारात्मक दोनों शैलियों का ग्रहण है।

उत्तर—प्रेम के दो रूप माने जाते हैं—एक लौकिक, दूसरा अलौकिक अथवा एक व्यावहारिक—जो जीवन के व्यवहार में आता है—और दूसरा आदर्श, जिसका सांसारिकता से कुछ सम्बन्ध नहीं होता। व्यावहारिक या लौकिक प्रेम में, प्रेम लौकिक परिस्थितियों से उत्पन्न होता है, उन्हीं से

उसका क्रमिक विकास होता है। यह गार्हस्थ्य प्रेम है, इसमें प्रणय-कलह, मान, शोष आदि भी समय समय पर होते हैं। इसमें प्रथम दर्शन से पूर्व राग व्यक्त होता है, फिर प्रेम का रूप धारण करता है, जिसका विकास विवाह रूप में होता है और इसके पश्चात् उत्तरोत्तर गम्भीर होता है। इसी लौकिक प्रेम में, माता, पिता, भाई, बन्धु आदि मनी के प्रेम आ जाते हैं। तुलसी के अनुसार राम सीता का प्रेम, शकुन्तला में द्रुप्यन्त और शकुन्तला का प्रेम, आदि इसके उत्कृष्ट उदाहरण हैं। वाल्मीकीय राम सीता का प्रेम विवाह के उपरान्त होता है अतः उसमें 'रोमांस' की अपेक्षा गम्भीर गार्हस्थ्य भावना ही प्रधान है। दूसरा अलौकिक या आदर्श प्रेम ऐकान्तिक होगा है लौकिकता या लोक की परिस्थितियों से उसका जन्म नहीं होगा और न तदनुसार उसका क्रमिक विकास ही। इसका धरातल युद्ध मानसिक या आध्यात्मिक होता है। कादम्बरी में जैसे महाश्वेता का प्रेम। नैपथ्य में दमयन्ती दुर्जनों से पूर्व ही रूप गुण भ्रमण से ही नल के लिए स्थापित हो उठती है। इस प्रकार दोनों प्रेमों का कवि जोग वर्णन करते आते हैं।

जो दशा होती है, वह लोकवाह्य ही है, व्यावहारिक नहीं। राजा के साथ सती होने के समय शोक का स्थान एक सात्विक उल्लास ले लेता है। उनके विरह की दशाओं आदि का भी ऐसा ही लोकोत्तर सा वर्णन किया गया है। जायसी का प्रधान उद्देश्य इसी अलौकिक आदर्श रूप प्रेम की अभिव्यक्ति है।

किन्तु उन्होंने व्यावहारिक प्रेम की शैली को भी अपनाया है। लौकिक प्रेम के भी विविध रूपों का उन्होंने वर्णन किया है। नागमती में गार्हस्थ्य के शुद्ध प्रेम का परिपाक है। वह मान भी करती है ईर्ष्या भी करती है, उसे गर्व भी रहता है। किन्तु विरह में उमका प्रेम अत्यन्त गम्भीर हो आदर्शता को पहुँच जाता है। अन्त में वह भी मती होती है। साथ ही रत्नसेन के परिवार का प्रेम भाँ दिखाया गया है। राजा के जोगी बनकर जाने के समय उनका परिवार अत्यन्त दुःखी होता है। उधर पद्मावती में भी इस व्यावहारिक प्रेम का दर्शन कवि करा देता है। प्रथम मिलन के समय पद्मावती में वे ही लज्जा, सकोच, भय आदि की भावनाएँ दिखाई जाती हैं। राजा के कैद हो जाने पर पद्मावती व्याकुल होती है और फिर अपने प्रयत्न से उसे मुक्त कराती है। शुद्ध व्यावहारिकता है। इस व्यावहारिक प्रेम के कुत्सित कामुक रूप का भी जायसी ने वर्णन किया है। अला-उद्दीन और देवपाल का प्रेम ऐसा ही था। उन्होंने भी इसमें लगकर पद्मावती के लिए युद्ध किये इतने कष्ट पाये।

इस प्रकार, जायसी ने अलौकिक आदर्श प्रेम को अपना मुख्य लक्ष्य रखते हुए भी, प्रबन्ध काव्य की आवश्यकता के अनुसार, स्थूल जीवन के व्यावहारिक प्रेम के वर्णन की शैली को भी अपनाया। जायसी ने दोनों ही प्रकार के प्रेम का समुचित विकास दिखाया है।

प्रश्न ८—कबीर तथा जायसी के रहस्यवाद की तुलनात्मक समीक्षा कीजिये।

उत्तर—कबीर पर सूफी मत का विशेष प्रभाव पड़ा था। प्रेमोपासना की पद्धति उन्होंने सूफियों से ही ली थी। साथ ही उन्हीं की रहस्यभावना भी आई थी। अतः कबीर भी रहस्यवादी थे। उन्होंने भी मधुर भाव से अनेकधा-

अपने आध्यात्मिक प्रियतम के दर्शन किये थे। किन्तु उनके और जायसी के रहस्यवाद में बहुत अन्तर है। दोनों ही प्रेम-साधना या प्रेम-भावना द्वारा अपने प्रियतम के दर्शन करके विभोर हुए हैं किन्तु कबीर ने उसे अपने 'घट' में या शून्य महल में देखा है तो जायसी ने अन्दर बाहर सर्वत्र उसके दर्शन किये हैं। कबीर पर वेदान्त के अद्वैतवाद योगियों के योग या साधनावाद और इस्लाम के खुदावाद या एकेश्वरवाद का विशेष प्रभाव पड़ा था। वे ज्ञानी पहिले थे प्रेमी पश्चात्। सिद्धान्त रूप से कबीर और जायसी दोनों अद्वैतवाद में विश्वास करने वाले हैं, किन्तु जायसी जगत् में ईश्वर का अनुभव करते हैं, उसकी झलक देखकर आत्मविस्मृत हो जाते हैं तथा उसका वर्णन करके औरों को भी दिखाने लगते हैं और कबीर केवल मानते ही हैं, किन्तु देखते नहीं। संसार की बुरी वस्तुओं की वे कठोर निन्दा भी करते हैं। पापी को सहन नहीं कर सकते उनमें भेद-दृष्टि रहती है। आन्तरिक अनुभूतियों के वर्णन में भी वे ही ज्ञानियों या योगियों के रूपकों का आश्रय लेते हैं। माधुय भाव के दर्शन कबीर में भी अनेकत्र होते हैं। किन्तु उनमें ज्ञानवाद की शुष्कता भी रहती है। कबीर में वस्तुतः 'वाद' प्रधान है और जायसी में अनुभूति। कबीर कटु-सत्य को कटुता पूर्वक कहने में नहीं हिचकते। किन्तु जायसी किसी से झगड़ा करना ही नहीं चाहते। वे तो प्रत्येक से मण्डन के पक्षपाती हैं। प्रेम में दूसरा भाव ही कहाँ ही सकता है? कबीर की प्रेमानुभूति व्यक्तिगत रूप में है, किन्तु जायसी की दृष्टि व्यापक है, उन्हें लोक में सर्वत्र ही ईश्वर की झलक दिखने लगती है। कबीर कहते हैं, मानते भी हैं पर दिखाते नहीं और जायसी कहते भी हैं, देखते भी हैं और दिखा भी देते हैं। कबीर शास्त्रीय ज्ञान को महत्त्व नहीं देते और न मर्यादाओं के ही पक्षपाती हैं किन्तु जायसी मर्यादाओं और शास्त्रीय ज्ञान के भी पक्षपाती हैं। जायसी उच्च शिक्षित थे, कबीर अनपढ़ थे। कबीर डांटते हैं, जायसी पलोसते हैं। कबीर में राग द्वेष आदि हैं किन्तु जायसी एकान्त मधुर हैं। कबीर में योगियों के साधनात्मक रहस्यवाद का सा भी रूप आ जाता है, जहाँ भावना उस रूपक में फंसकर जटिल हो जाती है और वह केवल

रहस्यात्मकवाद होता है कबीर का अपना। कबीर के रहस्यवाद में श्रीर जायसी के रहस्यवाद में यही विशेष अन्तर है। कबीर में भावुकता का अंश बहुत कम है, सर्वत्रैव कबीर भावुक नहीं रह पाये हैं, किन्तु जायसी हैं ही पूर्णतया भावुक। उनका रहस्यवाद पूर्णतया भावात्मक है। कबीर की अनुभूति का विशेष सम्प्रदायगत (कबीर पंथी) लोग ही पूर्ण आस्वाद ले सकते हैं, सब नहीं, किन्तु जायसी के वर्णन से सभी को रस मिल सकता है। ( देखिये साहित्य रत्न प्रश्न पत्र १ सं० २००५ प्रश्न २ और सा० २० प्रश्न ५० १ सं० २००२ प्रश्न २ )।

प्रश्न ६. निम्नलिखित किन्हीं तीन पर टिपणियाँ लिखिये।

( क ) विनय पत्रिका का महत्त्व।

उत्तर—विनय पत्रिका तुलसी दास का सिद्धान्ती ग्रन्थ है। इसमें उनके सिद्धान्तों का प्रतिपादन है। इसमें मुक्तक गेय पदों में विविध विषयों का वर्णन किया है। जीव, जगत्, ब्रह्म, माया, संसार, भक्ति पद्धति, वैराग्य, आदि इसके वर्ण्य विषय हैं तुलसी के विनय के पद हैं, जगत् का वर्णन है। घोर कलियुग और उसके पापों का वर्णन है। समाज की अधोदशा का चित्रण है। भक्ति की पद्धति और सिद्धान्तों का वर्णन है। साथ ही आडम्बर, भक्ति की श्रोत में पापा चरण, भ्रूठ फरेब आदि का विशद वर्णन है, जो कि तुलसी के अपने ही काल का वर्णन है। तुलसी ने इस समस्त जगत् और अध्यात्म के विषयों का राग रागनियों में मधुर सुन्दर गेय पदों में ब्रज भाषा में वर्णन किया है। मुख्यतः जैसा कि नाम से प्रकट होता है यह कलियुग के पापों अत्याचारों से ग्रस्त हुए तुलसी की श्रीराम पञ्चायत में अर्जो है। कलियुग के अत्याचारों का वर्णन करके तुलसी ने उद्धार करने की प्रार्थना की है। आत्म निवेदन, विनय, आत्मभर्त्सना, आत्मलघुता आदि के भाव भी बड़े सुन्दर अभिव्यक्त हुए हैं। अन्त में यह विनय पत्रिका स्वीकार करली जाती है, ऐसा तुलसी ने स्वयं लिखा है।

विचारों में इतनी गम्भीर होने के साथ साथ विनय पत्रिका में काव्य-सौंदर्य भी अत्यन्त उच्च कोटि का है। महाकवि तुलसी की यह रामचरित मानस के बाद की अत्यन्त प्रौढ़ रचना है। अतएव काव्य कला का भी



इसमें पूर्ण चमत्कार है। भाव, भाषा, संगीत, कला, व्यंजना आदि की दृष्टि से विनय पत्रिका तुलसी के सर्वोत्कृष्ट काव्य ग्रन्थों में है, जिसका महत्त्व हमजिण और भी बढ़ जाता है कि यह वस्तुतः उनका प्रौढ़ावस्था का बनाया हुआ विद्वान्त ग्रन्थ है। ( विशेष देखिये सा० २० प्रश्न प० १ सं० २००३ प्रश्न ४ ( क ) और ( ट ) भाग )

( ख ) और ( ग ) भाग के प्रश्न अथ परीक्षा में नहीं हैं ।

( घ ) गीति काव्य की विशेषताएँ ।

उत्तर—गीति काव्य शैली मुक्तक रूप में होती है। प्रत्येक पद एक दूसरे से स्वतन्त्र रूप में भाव उपस्थित करता है। छन्दोविधान के स्थान में इन में राग विधान होता है। इनका निर्माण प्रमुग्धतः गाने के लिए होता है। अतः इनमें वर्तमान भाव के अनुरूप राग या रागनी के आधार पर इनकी रचना की जाती है। संगीत की प्रधानता होती है। इनमें अधिकतः व्यक्तिगत भावनाओं का प्रकाशन होता है। कवि की दृष्टि अधिकतर अन्तर्मुखी रहती है और वह प्रकृति की स्वयं अनुभूति कर उनको अपनी भावनाओं में रंगकर उपस्थित करता है। कवि की अपनी मनोभावनाओं का व्यक्तिगत चित्रण या तो इस संगीत पद्धति में होता है और या कल्पित नायक नायिकाओं के व्यक्तिगत हृदय का। अग्ने जी में हम प्रकार की कविता लीरिक कहलाती है। इस संगीत प्रधान काव्य पद्धति में कवि मुललित, मधुर भाषा में, कला विधान के सौन्दर्य के साथ अपनी भावनाओं का प्रकाशन करता है। किन्तु जब इन गीतों में ईश्वर की ही दिव्य संयोग विद्योग की अनुभूतियों का वर्णन होने लगता है तो इनकी संज्ञा महत् हो जाती है। भक्ति काल के सूर मीरा आदि के गीत या पद इसी महत् कोटि के हैं।

हिन्दी में गीति पद्धति वीरगाथा काल से प्रारम्भ होती है। प्रथम वीर गीत लिखे जाते हैं। नाथों, योगियों ने भी इसका उपयोग किया। भक्ति काल में सर्व प्रथम जयदेव और विद्यापति का नाम आता है। पदलालित्य संगीत और काव्य कला के लिए उनके गीत अत्यन्त उत्कृष्ट माने जाते हैं। इनके अतिरिक्त कबीर, सूर, तुलसी, मीरा आदि सभी ने

गीति काव्यों की रचना की है। अधिकतया जो शैली बरती जाती है, यही है कि ऊपर एक अन्तरेका पद रखकर बाद में और पद बनाकर जोड़ दिये जाते हैं। पदों की संख्या भिन्न भिन्न भी होती है, कोई कितने पद जोड़ता है और कोई कितने।

इस प्रकार गीति काव्य रागविधान से पूर्ण अलंकृत भाषा में व्यक्तिगत मधुर कोमल भावनाओं के प्रकाशन के उपयुक्त काव्य होता है ( देखिये सा० २० प्रश्न प० १ स० २००२ प्रश्न ४ )

(ड) मीरा की प्रेम भावना।

उत्तर— मीरा कृष्ण को पति रूप में भजती थी। उसकी भक्ति एकान्त माधुर्य भाव की थी, जिसका नाम गोपीभाव रखा गया है। मीरा का विरह प्रेम के साथ ही प्रारंभ हो जाता है। सद्गुरु से प्रियतम का रहस्य सुनते ही मीरा विरह में ही जाती है। मीरा मानती है, वह पिछले जन्म में गोपी थी और कृष्ण ने उससे फिर मिलने का वायदा किया था। मीरा उसी आधार पर नित्य प्रतीक्षा करती है। मीरा का प्रेम अलौकिक था अतएव उसका विरह भी अलौकिक था, अनन्त था। मीरा का प्रेम पूर्व जन्म से चलता है, अतः विरह भी तभी से प्रारम्भ हो जाता है। क्योंकि विरह के बिना प्रेम का आधार क्या है ? मीरा का विरह उसके प्रेम में ही व्याप्त है। मीरा के विरह में व्यक्तिगतता प्रधान रहती है। उसके अपने ही स्त्री-हृदय की कोमल वेदना एक मधुर टीस के रूप में सर्वत्र व्याप्त रही है। मीरा का विरह वर्णन उसी टीस का सरल स्वाभाविक और रसमय अभिव्यंजन है। मीरा जानती है कि तत्त्वतः उसमें और उसके प्रियतम में कुछ अन्तर नहीं है, बीच में आवरण पड़ गया है। अतएव वह उसे दूर करके वहीं जाना चाहती है। मीरा का प्रियतम अविनाशी है। मीरा सदैव उसकी प्रतीक्षा में रहती है। उसके आने की अवधि निश्चित नहीं पर मीरा मार्ग देखती है और कभी खींकती नहीं। मीरा के विरह में मानसिक पक्ष ही प्रबल है, शारीरिक पक्ष नहीं। मीरा ने अपनी हार्दिक व्याकुलता, विरह-विधुर दशा का ही प्रधान वर्णन किया है, शरीर की उत्तम दशा का नहीं। वह नित्य ही ऊँचे चढ़कर

प्रसन्नता पूर्वक मार्ग देखती है, पर वे नहीं आते। कभी कभी कल्पना में, स्वप्न में वे दिखाई पड़ भी जाते हैं, पर वह बात भी नहीं कर सकती। फिर वही अपनी विरह दशा। विरह की यही गम्भीर, व्यापक और सहज अनुभूति मीरा की रचनाओं में गूँजती है, जिसमें वेदना है, जो मधुर है। विरह की अत्युक्तियों का भी वर्णन मीरा ने यत्र तत्र किया है, पर वह परम्परागत विरह वर्णन के अनुकरण पर है। किन्तु वहाँ भी उसकी आन्तरिक विरहानुभूति का स्रोत उमड़ता है, जिससे वे चमत्कारक उक्तियाँ भी रसमय ही प्रतीत होती हैं। मीरा के विरह वर्णन की ये ही व्यक्तिगतता, सरलता, स्वाभाविकता, गम्भीरता, अनन्तता, मधुरता और अलौकिकता आदि प्रमुख विशेषताएँ हैं। ( और भी देखिये प्रश्न पत्र १ सं० २००३ प्रश्न २ और प्रश्न पत्र १ सं० २००४ प्रश्न ३ )

---

## हिन्दी साहित्यरत्न प्रश्नोत्तर द्वितीय प्रश्नपत्र

( सत्र २००२ से २००६ तक )

लेखक—सुगण चन्द्र शास्त्री, साहित्यरत्न

इस पुस्तक में समस्त प्रश्नों के उत्तर इस ढंग से दिये गये हैं कि विद्यार्थी गणों की द्वितीय पत्र सम्बन्धी कठिनाइयाँ दूर हो जायेंगी।

प्रकाशक—रीगल बुकडिपो, नई सड़क देहली।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्नपत्र १म २००७

१. नीचे लिखे पद्य-श्रवतरणों की सरल और सर्वांगी व्याख्या कीजिए:—

(अ) संतसहाइ दुख परहित लागी । पर दुख हेतु असंत अभागी ॥  
भुरुज तरुसम संत कृपाला । परहित सह विपति विसाला ॥  
सन हव खल पर बन्धन करहिं । खाल कदाय विपति सहि मरहिं ॥  
खल बिनु स्वारथ पर अपकारी । अहि मूपक हव सुनु उरगारी ॥

अथवा

जिमि थल बिनु जल रहि न सकाई । कोटि भांति कोई करइ उपाई ।  
तथा मोच्छ सुख सुनु खग राई । रहि न सकै हरि-भक्ति विहाई ।  
अस बिचारि हर भक्त सयाने । मुक्ति निरादरि भक्ति लुभाने ॥  
भक्ति करत विन यत्न प्रयासा । संसृति मूळ अविद्या नासा ॥

उत्तर—(अ) इस श्रवतरण की चौपाइयां उत्तर काण्ड से ली गई हैं । रामभक्ति का सत्संग करते हुए पचिराज गरुड के सात प्रश्नों का उत्तर देते हुए काकभुशुण्डी जी सन्तों और असन्तों के गुण, दोष, स्वभाव आदि का परिचय दे रहे हैं ।

व्याख्या—सन्त (सज्जन) लोग परोपकार में लगकर कष्ट सहते हैं । किन्तु अभागे असन्त (दुष्ट) लोग दूसरे को दुःख देने के लिए ही कष्ट सहते हैं (दुष्ट अन्यों को कष्ट देने के लिए सिर तोड़ प्रयत्न करता है, अपने आप कष्ट पाकर) । दयालु सन्त लोग भूर्जपत्र के वृक्ष के समान नित्य बड़ी-बड़ी आपत्तियां सहते हैं (भूर्जपत्र की खाल पर पुस्तकें लिखी जाती थीं, उसका उपयोग औषधि आदि में भी है । उसके इन्हीं गुणों से वह चीरा जाता है, खाल उधेड़ी जाती है और कूटा छाना जाता है । सन्तों का भी ऐसा ही स्वभाव है, परहित के लिए आपत्तियां सहने का) । सन (जिसके रस्से, बोरियां आदि बनते हैं) के समान दुष्ट लोग दूसरों को बांधते हैं और रस्वयं खाल उधेडवा कर कष्ट सहकर नष्ट हो जाते हैं (सन पर से उसका बकल उतार कर



दशा होता है और ब्रह्म साजानकार के लिए प्रयत्नशील, जीव, बिना भगवत् प्रेम या भक्ति के नहीं होगा। अतः भक्ति मुक्ति या मोक्ष का आधार है। भगवत्कृपा के बिना ज्ञान संभव नहीं और भगवत्कृपा के लिए भगवत्प्रेम उपासना आदि अपेक्षित हैं। अतः ज्ञान और तत्तन्त्रय मोक्ष के लिए भक्ति आधारभूत है। ब्रह्म-जिज्ञासा ब्रह्म-प्रेम के बिना संभव नहीं)। यह विचार करके ही सयाने रामभक्त लोग मुक्ति का निरादर करके भक्ति पर ही लुभा गए हैं। (क्योंकि) भक्ति करते हुए, बिना यत्न और परिश्रम के ही, जन्म मरण अथवा सृष्टि का बीजरूप (कारण) अविद्या (अज्ञान) नष्ट हो जाती है। (माया ईश्वर की उपाधि है। यह सत्त्व प्रधान है। ब्रह्म इसी मायिक उपाधि से युक्त हो ईश्वर कहलाता है और सृष्टि करता है। यही जय त्रिगुणात्मिका अतः कर जीव की उपाधि बनती है तो अविद्या कहलाती है, जो जीव के जन्म-मरण का कारण है, जिस के नाश होने पर जीव की जन्म-मरण से मुक्ति होकर वह ईश्वर रूप हो जाता है। यही दार्शनिक तथ्य इन चौपाइयों में प्रकट हुआ है।)

उच्च दार्शनिक सिद्धान्तों के प्रतिपादन के साथ-साथ उपमा का प्रयोग यहाँ भी कवि ने अर्थ-रूप्यता के लिए बहुत ही उचित रूप में किया है। जैसे जल बिना अपने आधार स्थल के बिना नहीं ठहर सकता, वैसे ही मोक्ष भी अपने आधार भक्ति के बिना नहीं ठहर सकता।

(श्रा) केसव ! कही न जाइ का कहिये ।

देखत तव रचना विचित्र अति समुक्ति मनहिमन रहिए ।

सून्य भीति पर चित्र रंग नहि तनु विनु लिखा चितेरे ॥

घोये मिटइ न मरइ भीति दुख पाइस एहि तन हेरे ।

कोठ कह सत्य मूठ कह कोऊ जुगत प्रवत करि माने ॥

तुलसिदास परिहरै तीनि भ्रम सो आपन पहिचानै ।

उत्तर—विनय पत्रिका का पद्य है। महामना तुलसी ने गम्भीर दार्शनिक मन्तव्यों की शोर सकेत किया है इस पद्य में।

व्याख्या—हे केशव (राम) ! कही नहीं जाती। क्या कहे ? तेरी रचना को देखने हुए, उम्मे अति विलक्षण (जिसका कोई लक्षण या स्वरूप न

स्थिर किया जा सके) समझ कर मन ही मन में चुप रह जाते हैं। शून्य (खला, आकाश, अन्तरिक्ष) के फलक (भित्ति, दीवार, आधार) पर, अशरीरी चित्रकार ने, बिना रंग के ही चित्र बनाया है (शून्य का चित्र-फलक है, उस पर निराकार परमात्मा ने यह सृष्टि-चित्र बना दिया है। कोई रंग लगा नहीं दिखता)। यह धोये में मिटता नहीं, भय से मरता भी नहीं और इसकी ओर देखने से दुःख होता है (संसार का बेरंगा रंगीन चित्र इतना पक्का है, कि न धोया जाता है, न नष्ट होता है, प्रद्युत दुःख का कारण बना हुआ है। क्योंकि जगत् दुःख का मूल है)।

कोई इसे सत्य कहते हैं (एक दार्शनिक सिद्धान्त कर्म प्रधान जगत् अथवा प्रकृति को ब्रह्म का ही अंश मान कर मत् या सत्य मानता है) कोई झूठ कहते हैं (अद्वैतवादी ब्रह्म को ही सत्य और जगत् को मिथ्य भ्रम मात्र या अध्यासमात्र (जैसे सीपी में चांदी का) मानते हैं)। और कुछ इसे सत्य और झूठ दोनों मानते हैं (न्याय और योग वाले जगत् को कार्य (स्थूल) रूप ने अनित्य—नाशवान्—और कारण (सूक्ष्म परमाणु) रूप से नित्य—सत्य—मानते हैं)। तुलसी दास कहते हैं, इन तीनों भ्रमों को जो छोड़ दे वही आत्मा का पहिचान सकता है। (ये तीनों ही दार्शनिक मत शुष्क भ्रान्तियाँ हैं, जो पूरा ज्ञान न देकर केवल संकेत करती हैं, जो भ्रमोत्पादक हैं। अतः इन तीनों के चक्करों में न पड़ कर जो भगवदर्पण होकर भक्ति के क्षेत्र में, आयेगा, वही आत्मा—चरम सत्य—का अनुभव कर सकेगा। वह अनुभव साक्षात् है, उसमें भ्रम नहीं, वह शुद्धतत्वानुभूति है। अतः तुलसी के मत से यही सीधा मार्ग है)।

यहां भी महा कवि तुलसी ने इतने विशाल दार्शनिक सिद्धान्त के प्रकाशन के लिए रूपक का सहारा लिया है—चित्रकार, चित्र, चित्र-फलक और रंग आदि। विचित्रता और विलक्षणता दिखाने के लिए विरोधाभास का आश्रय लिया गया है। इन दोनों के बिना स्यात् ही भाव इतनी विशदता से स्पष्ट हो पाता।

## अथवा

अविगत गति जानी न परै ।

मन बच करम अगाध अगोचर किहि विधि बाध सँचरै ॥

अति प्रचण्ड बल पौरुस पाये केहरि भूख मरै ।

अनायास धिनु उद्यम कीन्हे अजगर उदर भरै ॥

रीते भरै, भरे पुनि ढारै, चाहे फेरि भरै ।

कबहुँक तिन वृद्धे पानी में कबहुँक सिला तरै ॥

उत्तर—सूर का पद है । परमात्मा की लीला की विलक्षणता पर आश्चर्य प्रकट करके, उसे मन इन्द्रिय बुद्धि आदि से परे बताया गया है ।

व्याख्या—अज्ञात—अज्ञेय—( परमात्मा )—की गति ( लीला ) कुछ समझ में नहीं पड़ती । मन, वाणी और कर्म, इनके लिए वह गति ( ईश्वरीय माया ) अगाध (अपार) है और अगोचर (अतीत—परे) है । बुद्धि का संचार (प्रवेश) वहाँ कैसे हो ? अत्यन्त प्रचण्ड बल और पराक्रम पाये हुए भी सिंह भूखा मरता है (जब आहार नहीं मिलता) । और अजगर (बड़ा मोटा सांप, अजदहा) बिना परिश्रम किये ही (बैठे बैठे) आसानी से अपना पेट भर लेता है (अजगर से घूमा फिरा नहीं जाता । उसकी जोरदार सांस से ही दूर दूर से आकृष्ट होकर वन्य जीव उसके मुँह में आ फँसते हैं । सिंह पराक्रम-शाली होकर भी भूखा मरता है और अजगर बैठा रह कर भी भोजन प्राप्त करता है । भगवान् की गति विचित्र है, अकथनीय है ।) वह (ईश्वर) खाली पात्रों को भर देता है, भरों को खाली कर देता है और चाहे तो फिर उन्हें भर देता है (वह कर्तुं, अकर्तुं, और अन्यथा कर्तुं, सभी तरह समर्थ है) । कभी जल में तिनका भी डूब जाता है और कभी जल पर पत्थर की शिला भी तैरने लगती है । भगवान् की माया विलक्षण है । वह जो चाहे करता है । जीव की मन, इन्द्रिय, बुद्धि आदि से वह माया परे है । वह कुछ समझी और कही नहीं जा सकती ।

(इ) तत खन हार बेगि उतराना । पावा सखिन्ह चन्द बिहँसाना ।



बिहँसा कुमुद देखि ममि रेखा । भइ तँ श्रोप जहा जोई देखा ॥

पाया रूप रूप जस चहा । ममि मुख जनु दरपन होइ रहा ।

नयन जो देखि कमल भा, निगमल नीर सरीर ॥

हँसत जो देखा हँस भा, दसन जोति नग हीर ॥

उत्तर--(परिचय) पद्मावत के मानसरोदक खण्ड की अन्तिम पंक्तियां हैं । पद्मावती सखियों के साथ मानसरोदक-क्रीडा के लिए जाती हैं । जल-क्रीडा के समय खेल खेल में एक मगरी का द्वार जल में खो जाता है । सब सखियां उदाम हो जाती हैं और मिलकर डूबने लगती हैं । मानसरोवर उनके चरण-स्पर्श से पवित्र हो द्वार जल पर उतरा देता है और सखियां पाकर प्रसन्न हो जाती हैं । इसी घटना और इसके पश्चात् के परिणामों का इन पंक्तियों में कवि ने वर्णन किया है, आलंकारिक और रहस्यात्मक ढंग से ।

व्याख्या--उम्मी चण (जयकि सब हिल मिलकर द्वार को डूब रही थीं और मानसरोवर अपने भाग्य को सराह रहा था) शीघ्र ही द्वार पानी के ऊपर तैरने लगा । सखियों ने उम्मे पाया और चन्द्रमा (पद्मावती का मुख) हँस पड़ा । चन्द्रमा की रेखा को देखकर कुमुद (सखियों के मुख) भी हँस दिये (विकसित हो गये) । जहाँ जिम्मे भी देखा वहाँ प्रकाश मय हो गया । मानस सागर ने जैसा रूप चाहा वैसा पाया । चन्द्र मुख मानो दर्पण बन गया हो (दर्पण से अपना स्वरूप ही प्रतिबिम्बित प्रतीत होता है । चन्द्रमुख में भी सागर को अपना रूप प्रतिबिम्बित प्रतीत होता है ।) उसके नयन कमलों का रूप हैं, शरीर निर्मल स्वच्छ जल का रूप है, उसके हास्य हँस का रूप है और उस की दन्त कान्ति हीरे हैं (इस प्रकार उस दर्पण में सागर को अपनी समस्त हीरे हँस आदि वस्तुओं के साथ स्वरूप का प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ता है ।)

पाठ—भेद से 'सखि मुख जनु दरपन होइ रहा ।' यह पंक्ति 'सखिमुख सहँ दरपन होइ रहा ।' यों भी पायी जाती है । इस पाठ में अर्थ होगा कि मानसरोवर ने अपना दृष्ट रूप प्राप्त कर लिया ।

वह उस शशि मुख के ममङ्ग दर्पण सा हो गया । उसमें शशि मुख के नयन कमलों के, शरीर निर्मल जल के, हँसी हंस के और दशनद्युति हीरक के रूप में प्रतिबिम्बित होते हैं ।

भाव सीधा था कि हार खोये जाने से सब के रङ्ग फीके थे । पद्मावती का चन्द्रमुख भी सुस्त था । हार मिल जाने से पद्मावती का मुखचन्द्र खिल गया । उसे प्रसन्न देखकर अन्य सखियों के भी मुख कुमुद खिल गये । इसी को कवि ने रूपकातिशयोक्ति का आश्रय लेकर आलंकारिक ढङ्ग में वर्णित किया है । किन्तु वर्णन के समय लौकिक सौन्दर्य—पद्मावती के सौन्दर्य—का वर्णन करते करते कविवर जायसी अनन्त अलौकिक सौन्दर्य—ईश्वरीय सौन्दर्य—का आभास देखने लगते हैं । इस दिव्य सौन्दर्य से ही सृष्टि के समस्त पदार्थ उद्दीपित हैं । उसी से सब ने यथेष्ट प्रकाश और सौन्दर्य प्राप्त किया है । पद्मावती के लौकिक सौन्दर्य में अपने अलौकिक प्रियतम के दिव्य और चरम सौन्दर्य की झलक देखने की रहस्यवादियों की सी प्रवृत्ति है । जायसी की रहस्यवाद मूलक शैली का यह पद्य उत्कृष्ट उदाहरण है । उत्प्रेक्षा, रूपकातिशयोक्ति, रूपक, अत्युक्ति अनुप्रास अलंकार इन पंक्तियों में गिनाये जा सकते हैं ।

( ई ) अंग हि अंग अनग मुरछायत

हेरपु परपु अघीर ।

मन मय कोटि मथन कर जे जन

मे हरि महि मधि गीर ॥

कत कत लखिमी चरनतल नेउछपु

रंगिनि हेरि विभोरि ।

कर अभिलाख मनहि पद पकज

अहनिस कोर अँगोरि ॥

उत्तर—(परिचय) विद्यापति पदामृत का दूसरा पद्य है । महाकवि विद्यापति ने श्री राधा के चरण कमलों का स्मरण किया है, उनके अलौकिक सौन्दर्य प्रभाव का वर्णन करके ।

व्याख्या—( श्री राधा के ) अंग-अंग को देखते हुए कामदेव मूर्छित

एवं अघोर पढ़ा है। जो करोड़ों कामदेवों (के सौन्दर्यगर्च) का मथन करने वाले कृष्ण से पुरुष हैं; वे भी (उसे देखकर) भूमि के मध्य में गिर पड़े हैं। (कामदेव तो क्या स्वयं कृष्ण राधा के रूप सौन्दर्य को देखकर मार्ग में गिर पड़े मोहित होकर)। कितनी ही लक्ष्मियां उसके चरण तलों पर न्योछावर हैं, और कितनी ही सुन्दरियां देखकर विमोहित हो गईं हैं। (अतः) अभिलाषा कर कि इन चरण कमलों को मन में, रात दिन, दृयोचकर छुपाकर रखूं।

जिन चरणों पर से अनेक लक्ष्मियां न्योछावर हैं, उन्हीं को हृदय में रखने की अभिलाषा कर। लक्ष्मी-पति स्वयं विष्णुभी उन चरणों वाली के रूप सौन्दर्य पर मूर्छित हुए बिना नहीं रहे। अतः कृष्ण से अधिक राधा बलवती हैं, उन्हीं की चरण वन्दना अभीष्ट है।

शब्द चयन और शब्द-संगीत के लिए तो विद्यापति प्रसिद्ध हैं ही, अतः शब्दालंकार अनुप्रास आदि का सुन्दर निर्वाह है। उध्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति, रूपक आदि अर्थालंकार भी साथ आये हैं। विद्यापति के भाव-लालित्य के साथ पद-लालित्य का यह गीत उत्कृष्ट उदाहरण है। संगीत माधुर्य और कोमलत्व विद्यापति के गीतों के विशेष गुण हैं, जो उपयुक्त गीत में पर्याप्ततया उपलब्ध हैं।

### अथवा

राम पदारथ पाहकै कयिरा गांठ न खोलिह ।  
 नहिं पटणू नहिं पारखू नहिं गाहक नहिं मोलिह ॥  
 जग काजल की कोठरी अंध परे तिसु मांहि ।  
 हौं बलिहारी तीन्ह की पैसि जो नीकसि जाहि ॥  
 मरता मरता जग मुआ मरियो न जाना कोह ।  
 ऐसे मरने जो मरै बहुरि न मरना होह ॥

उत्तर—(परिचय) कथीर दास के दोहे हैं। जीवन और संसार के तीन तथ्यों का कथन किया गया है। रामनाम दिखावे या सौंदे की वस्तु नहीं, रहस्य की वस्तु है। जग के माया जाल, मोह जाल का पर्याय से वर्णन किया गया है। ऐसी मृत्यु की प्रशंसा की है, जिससे फिर न मरना पड़े।

व्याख्या—हे कवीर ! राम पदार्थ को पाकर, इसकी गांठ न खोल । न यहाँ हाट या बाजार है, न कोई पारखी है, न कोई गाहक है और न हमका कुछ मूल्य ही है । (इसलिए इसे गुप्त ही रहने दे । किसी को दिखाने से कोई लाभ नहीं । इस वस्तु का कोई पारखी या गाहक नहीं है । यह अमूल्य है ।)

यह संसार काजर की कोठरी ( एक ऐसी भूल-भुलैयां तिलिस्मी घर, जिसमें घुस कर निकलना नहीं हो सकता) है और इसमें अन्धे गिर पड़े हैं । मैं उनकी बलिहारी होऊँगा जो जाकर (परले पार) निकल पायेंगे । (संसार का मोह बन्धन अत्यन्त जटिल है । माया जाल का कोई अन्त नहीं है । और उसमें अज्ञानी (अन्धे) जीव जा फंसे हैं । जो यहाँ से बचकर पार निकल जाएगा अर्थात् जो सांसारिक माया जाल को काट सकेगा, कवीर उसकी बलिहारी होने को तैयार हैं । कवीर स्वयं ऐसी ही माया जाल में परे की फक्कड़ या अवधूत दशा में रहते थे—निःसंग । ऐसे ही संसार त्यागी महापुरुष की वे बलिहारी भी जाते हैं ।)

मरता मरता आज तक संसार मरता चला आया । किन्तु मरना किसी ने नहीं जान पाया, जिससे कि ऐसा मरना हो कि दुबारा फिर मरना ना हो । (मरना तो वह है, जो एक ही बार मरना है, जिसके पश्चात् मोक्ष हो जाय और जन्म मरण के बन्धन से छूट जाय । ऐसा मरना किसी काम का नहीं जो बार बार हो । संसार में ऐसा मरना किसी ने नहीं सीखा कि जिसके पश्चात् मोक्ष हो जाय ।)

कबीर प्रमुखतया कवि नहीं थे, किन्तु कवित्व उनके कथन में आ ही जाता है । इन तीन टोहों में भी उन्होंने जीवन के तीन नीरस तथ्यों का कथन किया है । किन्तु अलंकार-चमत्कार इनमें भी सम्यग् रूप से आ गया है । राम में पदार्थ का आरोप करके आगे हार, गाहक, पारखी आदि का पूर्णाङ्ग आरोप किया गया है, जो सांग रूपक का सुन्दर उदाहरण है । ऐसा ही रूपक दूसरे पद्य में 'जग काजर की कोठरी' के रूप में भी चलता है । आगे भी विरोध से यात कही गई है । अमरता की प्राप्ति का उपाय किसी ने नहीं सीखा । इसी को विरोधाभास बना कर कहा गया है । अनुप्रास भी है ही ।

२. सूफीमत की उत्पत्ति और विकास पर टिप्पणी लिख कर यह प्रदर्शित कीजिये कि जायसी के 'पद्मावत' में उक्त मत को किन रूपों में ग्रहण किया गया है ।

उत्तर—सूफीमत की उत्पत्ति इस्लाम धर्म की ही एक चिन्तन-परम्परा से मानी जाती है, यद्यपि उस के रूप-निर्माण में अन्य अनेक धार्मिक सिद्धान्तों से भी पूरी सहायता ली गई है । इस मत की पुष्टि के लिए कुरान शरीफ की कुछ आयतों की इसी प्रकार की व्याख्या की जाती है और इस प्रकार सूफी मत का कुरान के साथ वैसा सम्बन्ध स्थापित कर लिया जाता है, जैसे वेदान्त के अनेक वादों का वेद या श्रुतियों से होता है—श्रुतियों की व्याख्या प्रत्येक अपने मत के अनुसार करता है । सूफीमत जैसे केवल इस्लाम धर्म के तत्वों, जो कि कुरान में वर्णित हैं, को लेकर नहीं चलता । कुरान धर्म संयत प्रवृत्ति मार्ग है, हिंसात्मक है, एकेश्वर वादी है, देववाद का विरोधी है आदि, किन्तु सूफीमत निवृत्ति मार्ग पर आश्रित है, केवल सहज रति अथवा प्रेम के आधार पर चलता है अतः पूर्णतः अहिंसावादी है, उसके एकेश्वर में अनन्त सौन्दर्य और प्रेम की कल्पना हो जाने से वह एक देवता-विशेष बन जाता है, जिस से देववाद की गन्ध आने लगती है । इसी आधार पर अनेक कट्टर मुसलमान सूफियों को काफिर भी कहते हैं और इसे इस्लाम-अन्तर्गत नहीं मानते ।

सूफीमत वस्तुतः सुदीर्घ-कालीन—कुरान धर्म से भी प्राचीनतर—धर्म-चिन्तन की परम्पराओं से सर्वोत्तम तत्व लेकर विकसित हुआ । सूफी-मत में सहज रति प्रधान आधार है । यह सहज रति आदम से लेकर चली आ रही है । शामी जातियों के काल में देवदासी प्रथा थी । बालक बालिकाएँ मन्दिरों से चढ़ा दिये जाते थे । यौवनावस्था में वे एक दूसरे के प्रेम में तड़पते थे । इस तड़प या विरह वेदना में संतप्त होकर उन का प्रेम या रात तीव्रता प्राप्त करती थी । शामी जातियों या नवियों में इस सहजरति का प्रबल विरोध था, क्योंकि सहजरति के कारण ही आदम स्वर्ग से नीचे गिरा था, हवा से प्रेम करके । दूसरे, मन्दिरों में देव दास दासियों में भ्रष्टाचार फैल रहा था । अतः इस सहजरति और विलास भावना पर प्रबल

नियंत्रण कर दिया गया। फलस्वरूप इन मान्दरों की सहज रति गुप्त या गुह्य रूप से चलन लगी। देवदास दासियां आदि गुह्य-प्रिय के गुह्य प्रेम की आग में चुपचाप जलने लगे। सूफियों को विरहपूर्ण गुह्य रूप ( या रहस्य रूप ) सहजरति का तत्व इन्हीं में मिला समझना चाहिए। इसी समय नयी लोग एक और क्रिया करते थे। मन्डिर में जाकर नयी मस्त होकर नाचता कूदता था। इस उद्वल कूड और मस्ती के लिए उसे किसी मादक द्रव्य का भी आश्रय लेना पड़ता था। वह उसी मादकता में खूब उद्वल कूड जब वेसुध हो जाता था, तो यह उस की अत्यन्त मस्ती या 'हाल' की दशा समझी जाती थी। उस दशा में वह जो कुछ भी बोलता था, उसे 'इलहाम' एक धार्मिक सन्देश मान कर ग्रहण किया जाता था। सूफीमत में मादन या मस्ती का भाव और 'हाल' की दशा नवियों की इन्हीं प्रथाओं से आये समझने चाहिये। मुख्यतया इन्हीं तत्वों का आधार लेकर सूफीमत उदित हुआ। सूफीमत की सहज रति अलौकिक परम पद को प्राप्त हो जाती है विरह में तप तप कर। उन का विरह समाप्त नहीं होता। किसी लौकिक प्रिय से अटक कर उन की यह अलौकिक प्रियतम के प्रति रति अपना विरह रूप नहीं छोड़ती, वह तो सदैव प्रिय के लिए न्याकुल रहती है। सूफियों का यह मादन भाव भी किसी नशा-विशेष-जन्य नहीं होता, अपितु शुद्ध प्रेमानुभूति-जन्य होता है। उन की 'हाल' दशा भी थकावट या नशे के कारण नहीं होती, अपितु अपने प्रिय का वास्तविक भाव-प्रत्यक्ष करके होती है और उन का वह इलहाम भी ब्रे सिर पैर का, उत-पटांग नहीं होता अपितु शुद्ध अनुभूति का स्पष्टीकरण होता है। ये इस्लाम धर्म की ही चिन्तन-परम्पराएँ हैं, जिन्हें विभिन्न व्यक्तियों, जातियों और गों ने जन्म दिया। इस्लाम धर्म की अत्यन्त प्राचीनता मुहम्मद साहब ने भी स्वीकृत की है। मुहम्मद साहब में पहिले की इन इस्लामी चिन्तन-परम्पराओं से ही उक्त तत्वों को लेकर सूफीमत की नींव पड़ी थी। कुरान प्रकट होने के पश्चात् कुरान से भी सिद्धान्त उन्होंने लिए। कुरान का उन्होंने आदर किया। कुरान के विशिष्ट व्यक्तियों या विभूतियों की ओर उन्होंने श्रद्धा प्रकट की। उसके एकेस्वरवाद के सिद्धान्त को भी उन्होंने

अपनाया। ईश्वर एक है, उसने गैब या शून्य से अपने ही जैसे गुणों का एक पुतला बनाया, जो आदम हुआ आदि सिद्धान्त मान्य हुए। मुहम्मद के समय में ही सूफीमत के मानने वाले साधकों की एक श्रेणी चल चुकी थी, जो अभी अपने प्रारम्भिक रूप में थी, अतः विशेषज्ञित नार्ही हुई मुहम्मद के लगभग डार्ई सौ वर्ष बाद जब कि खलीफायों के समय में अन्य देशों से भी विद्वान् धामक आचाय आने-जाने लगे तो सूफी धर्म का विशेष विकास और प्रचार हुआ। उस समय वह इस्लाम धर्म से विशेष पृथक् जा पड़ा। उस समय उस पर अन्य देशों के, विशेषतः भारत के दर्शनो का विशेष प्रभाव पड़ा। सूफी धर्म में अनन्त सौन्दर्य और प्रेम के भण्डार ईश्वर से प्रेम होता है। ईश्वर अलक्षय है, परन्तु उस की कलक वे अन्य सृष्टि के पदार्थों में भी देखते हैं, वह उन्हें सर्वत्र दिखाई देता है। वह एक ऐसी दशा का भी अनुभव करते हैं, जहाँ प्रेमी और प्रिय दोनों में कोई अन्तर नहीं रहता और वह अनलहक या सोहं धोल उठता है। इस सब की व्याख्या इस्लाम के अनुसार नहीं की जा सकती थी। क्योंकि पहिले तो इस्लाम के निराकार एकेश्वर में सहज रति ही सम्भव नहीं। दूसरे इस्लाम, ब्रम्ह, जीव और माया तीनों की पृथक् सत्ता मानता है। प्रलयान्त पर बन्दों को पंक्ति में खड़ा हो कर पापों का दण्ड भोगना ही पडेगा। जीव और ब्रह्म में अन्तर अन्त तक रहता है। अतः सूफीमत की फिलासफी की समुचित व्याख्या इस्लामी सिद्धान्तों के आधार पर संभव नहीं थी। उन को इस की समुचित और तर्क-सम्मत व्याख्या भारतीय अद्वैतवाद में मिली, जिस में जीवो ब्रम्हैव नापरः ( जीव ब्रम्ह ही है, दूसरा नहीं ) और सर्वं खत्विदं ब्रम्ह ( यह सब ब्रम्ह ही है ) के सिद्धान्त मिले। तब सूफीमत ने इस्लामी एकेश्वरवाद की भारतीय वेदान्त के अद्वैतवाद के आधार पर अपने सिद्धान्त से व्याख्या की। ईश्वर की सत्ता का सार प्रेम है। अपने इसी प्रेम को बाह्य रूप में देखने के लिए उस ने अपना प्रतिबिम्ब रूप आदम बनाया और यों सृष्टि चल पड़ी। जीव या प्रेमी साधक प्रेम द्वारा ईश्वर में लीन होकर अनलहक फह उठता है। किन्तु दोनों में एकलयता शराब और पानी की सी है—दोनों में विशेषता रहती है। वेदान्त में जीव की मोक्ष दशा में

ईश्वरत्व प्राप्ति में कोई अन्तर नहीं रहता । अतएव अन्य सूफियों ने अपने मत की व्याख्या दूसरे ढंग से की जो वेदान्त के अद्वैतवाद के अधिक निकट है । वे कहते हैं ईश्वर और जीव एक ही ब्रह्म के अंश हैं । एक अन्य सूफी वर्ग मानता है कि पारमार्थिक सत्ता एक ही है । अनेकता उसी के एक रूप का आभास है । इस प्रकार सूफी सिद्धान्त आदिस्ता-आहिस्ता विकास करता हुआ अन्त में जीवो ब्रम्हैव नापरः और सर्वं खल्विदं ब्रम्ह के अद्वैत-सिद्धान्तों का आश्रय लेकर खड़ा हो गया । उस समय सर्वत्र फैले बौद्धमत का भी सूफी धर्म पर कम प्रभाव नहीं पड़ा अहिंसा के रूप में ।

मध्य एशिया से लेकर योरुप तक में प्रचरित होकर सूफी मत मुसलमान आक्रान्ताओं के साथ-साथ भारत में भी आ बसा । मुसलमान यादशाहों के साथ अनेक सूफी महात्मा फकीर लोग भी प्रथम सिन्ध में आ बसे थे और फिर आगे-आगे सारे में फैलने लगे । सूफी महात्मा उदार थे, अतः यहाँ की धर्म चिन्तन की पद्धतियों से उन्होंने बहुत कुछ सीखा और ग्रहण किया । अनेक हिन्दु लोग भी इस मत की ओर आकृष्ट हुए । क्योंकि इस में कट्टरता नहीं थी, न जातिगत ऊँच नीच का भेद-भाव ही, शुद्ध पवित्र अहिंसक आचरण द्वारा प्रेम साधना करने का प्रश्न था, किमी से ईर्ष्या नहीं, विरोध नहीं था । हिन्दु मुसलमान दो सघर्षकारिणी जातियों की पारस्परिक भेद-भावना को भी मिटाता था । मुसलमानों में अनेक पहुँचे हुए सूफी फकीर महात्मा, श्रौलिया हुए, जिन्हें हिन्दु मुसलमान दोनों समान श्रद्धा से पूजते थे । मुसलमान सूफियों में कई उत्कृष्ट कोटि के कवि भी थे, जिन्होंने काव्य लिख कर अपने रहस्य प्रेममय इस नवीन प्रेमोपासना-मार्ग का वर्णन किया । भारतीय भक्ति में भी यद्यपि प्रेम या रति होती है, पर वह देवादि-विषयक और अतएव श्रद्धा-मूलक होती है । सूफियों की यह सहज रति एकान्त मधुर थी । सूफियों की यह लौकिक रति ही विरह में तपकर अन्त में परम या अलौकिक रति का पद पाती थी । इस प्रकार से भारतीय क्षेत्र में यह प्रेम मार्ग नवीन ही था । सूफी कवियों में से जिन के लिखे हिन्दी-ग्रंथ उपलब्ध होते हैं, प्रमुख नाम कुतबन, मंफन, जायसी आदि हैं । इन में जायसी सर्व-प्रमुख एवं महाकवि हैं । इन्होंने अपने पद्मावत महाकाव्य में



सूफी मत का सिद्धान्त चित्रित किया है।

जायसी ने पद्मावत में ऊपर उक्त सूफी मत का, एक लौकिक प्रेम कथानक का रूपक बाधकर, अभिव्यंजन किया है। पद्मावत एक प्रशन्न कान्य है, जिसमें दो देशों के राजकुमार और राजकुमारी के अद्भुत प्रेम-प्रसङ्ग का वर्णन है। वह प्रेम प्रसङ्ग अनेक अंगों में ऐतिहासिक होते हुए भी प्रकल्पित है। किन्तु इस लौकिक प्रेम प्रसंग का ही जायसी ने ऐसा रूपक बना दिया है कि जिसमें पूर्ण अलौकिक प्रेम प्रसङ्ग का अभिव्यंजन भी होता है, सूफी सिद्धान्तों के अनुसार। बीच-बीच के संकेतों और विगिष्ट श्रेणी के कारण वह आध्यात्मिक प्रेम-प्रसंग स्पष्ट होता चलता है। उस रूपक का वर्णन स्वयं भी कवि ने कर दिया है—

नन चितउर मन राजा कीन्हा, हिय सिहल बुधि पदमिनि चीन्हा ।  
गुरु सुत्रा जेहि पंथ दिखावा । विनु गुरु जगत को निरगुन पावा ॥  
नाग मती यह दुनिया धन्वा । याचा सोह न एहि चित यन्वा ॥  
रावत्र दूत सोह सैतानू । माया अलादीन सुलवानू ॥

यह उनके रूपक का सक्षिप्त विवरण है। इसी के आधार पर पद्मावत का सारा रूपक आधारित है। एक सूफी प्रेमी साधक की कैसी साधना आराधना होनी चाहिये, अपने लक्ष्य स्थान—प्रियतम—तक पहुंचने के लिए उसे क्या कठिनाइयां उठानी पड़ती हैं और अन्त में किस प्रकार वह अपने प्रियतम में लीन होता है, यह पूर्ण प्रसंग पद्मावती की कथा से अभिव्यंजित होता है। कविवर जायसी ने सूफी मसनवियों की पद्धति में पद्मावत का कथानक ऐकान्तिक प्रेम पूर्ण रखा है। कान्य में जितने भी व्यापार होते हैं, उनकी प्रेरक शक्ति केवल प्रेम है। राजा रत्नसेन में एक प्रेम योगी साधक के पूरे गुण अभिव्यंजित होने हैं। शुक के मुख से पद्मावती के रूप गुण की महिम सुनते ही वह विरह में धिर जाता है। यह अलौकिक प्रेम की ही विलक्षणता है। कवि को रत्नसेन के विरह के साथ प्रकृति भी उस अलक्ष्य प्रियतम के विरह में अस्त प्रतीत होती है—

उनबानन्ह अस को जो न भरा । वेधि रहा सगरो संसारा ॥

गगन नखत जो जाहि न गने । वै मय बान ओहिके हने ॥

प्रकृति उन्हें प्रेम ने अनुरक्त दीखती है—

सूरज बूढ़ि उठा होई ताता । औ मजीठ टेसू बन राता ॥

भा यमत गती बनसपती । औ राते सय जोगि जती ॥

राजा अन्त में अनेक बाधाओं को पार करता सिंहल दीप पहुँचता है । पद्मिनी के हृदय में भी बिना देखे ही इस अलौकिक प्रेम की पीर उठ खड़ी होती है । दोनों का मिलन होता है । मूर्छित हो जाते हैं । यह सख अलौकिकता का ही अभिव्यंजन है । यहां जायसी ने ममनवियों की पद्धति का परित्याग करके, रति को उभयनिष्ठ दिखाकर, भारतीय प्रेम पद्धति का भी स्वीकार कर लिया है । पद्मिनी भी वैसे ही विरह-ग्रस्त होती है । कवि अक्सर टेपकर सदैव अलौकिकता का अभिव्यंजन करने लगता है । जायसी अपने सूफी महात्मा के दृष्टिकोण में लौकिक वर्णन में अलौकिक क्लृप्तक देखने लगता है । पद्मावती के शृङ्गार वर्णन में, रूप वर्णन में सर्वत्रैव कवि की दृष्टि क्लृप्त लौकिकता में अलौकिकता पर पहुँच जाती है । मानसरोवर की जल क्रीड़ा में ही कवि पद्मिनी के वर्णन में अलौकिक प्रिय का मौन्दर्य देखने लगता है । उसके रहस्यमय प्रियतम की सत्ता का दर्शन उसे सर्वत्रैव होता रहता है । इसी प्रश्नपत्र के प्रथम प्रश्न में आई पंक्तियाँ ..... पाया सखिन्ह चन्द यहँसाना ।” आदि कवि की इस रहस्योन्मुख दृष्टि का उत्कृष्ट उदाहरण है । यह भी सूफी सिद्धान्त के अनुसार है साधना होने पर सर्वत्रैव उमी के दर्शन होने लगते हैं । ऐसा जायसी के पद्मावत में स्थान-स्थान पर होता है । अन्त में प्रियतम की प्राप्ति पर लय होता है, जो चरम दशा है । इन सूफी सिद्धान्तों का आघार रखते हुए जायसी उसमें भारतीयता भी लाए हैं । प्रेम मार्ग में हठ योग के साधनों का भी उन्होंने ग्रहण किया है । इस साधनात्मक भारतीय रहस्यवाद और भावात्मक सूफी रहस्यवाद का समन्वय साँपूक प्रकार से कर दिया । रूपक को भी भारतीय मन, बुद्धि, हृदय आदि के नामों से बाँधा है, किन्तु शैतान को भी जाने की देखा की है । भारतीय अद्वैतवाद का विशेष प्रभाव पड़ा है जायसी के सूफी सिद्धान्तों पर । जायसी ने पद्मावत में जिस रहस्य भावना को अति प्रोत् किया है, जिस दृष्टि से जगत में प्रियतम के दर्शन

विष्ट है, वन का व्यापार मुख्यतः वेदान्त का अद्वैतवाद है। अन्य बातों में मुख्यतः सूफी सिद्धान्त ही उनके आधार रहे हैं।

रायसी ने इन्हीं रूपों में सूफी मत के सिद्धान्तों को पद्मावत में ग्रहण किया है और आचार्य श्री शुक्ल जी के कथनानुसार हिन्दी साहित्य के रहस्य-वादी काव्यों में पद्मावत का न्याय अपना अनूठा है, उसकी समता नहीं हो सकती।

(सूफी मत का और सूफी शब्द की उत्पत्ति के विषय में देखिए किन्हीं साहित्यपरक प्रश्न पत्र १ प्रश्न ५ का विकल्प सं० २००४)

### अथवा

कवीर का काव्य तत्कालीन संस्कृतियों और विचार-धाराओं के सम्बन्ध का पूरा प्रयत्न करना है, अतएव यह अपने युग का प्रतिनिधि काव्य कहा जा सकता है। इस गध्य का विवेचन करते हुए अपना स्पष्ट मत लिखिए।

ने, भक्ति धर्म के प्रति आस्था हिल चुकी थी। उसमें बाह्य उपकरणों की रुढ़ियां व्यर्थ में इतना धर कर गई थीं कि भक्ति का शुद्ध रूप विकृत हो गया था। मुसलमान आकर जम चुके थे और बलात् धर्म प्रचार करना वे अपना कर्तव्य समझते थे। हिन्दुओं के कुचित आचार विचारों के कारण आये दिन संघर्ष होते थे। हिन्दू धर्म में ऊँच-नीच, छुआ-छूत के विचार विशेष धर कर चुके थे। मुसलमानों के सम्पर्क से बचते थे। किन्तु वे सामने राजा बन कर रह चुके थे। वे विजयी थे। अतः प्रश्न यह था कि रहा कैसे जाय पास-पास। जरा-जरा-सी बात में जाति-च्युत होकर हिन्दु अहिन्दु बन रहे थे। ऐसे ही समय में स्वामी रामानुज रामानन्द प्रभृति महात्मागण हिन्दु धर्म की रक्षा के लिए कटिबद्ध होकर निकले थे।

कवीर में आत्मजिज्ञासा प्रारम्भ में ही अत्यन्त तीव्र थी, यह उनके धर्मान्वेषण से पता लगता है। अनेक ठोकरें खाकर, भूल भटक कर उन्हें अन्त में रामानन्द से दीक्षा में राम नाम मिलता है। इसी को आधार रखकर कवीर की ज्ञानपिपासा उत्तरोत्तर बढ़ती रही और अन्त में शान्त हुई, जब उन्हें रहस्य ज्ञान हो गया। कवीर ने सभी मतमतान्तरों वालों का लक्ष्य-लाभ करके उनके सिद्धान्त अवगत किए थे। उन सबका सार जानकर ही उन्होंने अपने पथ का निर्माण किया था। अपने काल में प्रचलित प्रायः सभी धार्मिक परम्पराओं को उन्होंने नापा तोला है। नाप तोलकर अपने मतलब की चीज रखकर बाकी को फेंक दिया है। उन्होंने दर्शन पक्ष में वेदान्त के अद्वैतवाद का आश्रय लिया था। जीव और ब्रह्म में कोई अन्तर नहीं मानते थे और प्रकृति या माया कुछ नहीं थी उनके मत में। किन्तु अद्वैतवादियों के विपरीत वे उसी ब्रह्म या निराकार राम की उपासना करते थे। उससे प्रेम करते थे। शुद्ध प्रेम का आधार बनने के लिए ब्रह्म को एकांश में सगुण भी बनना पड़ता है। अन्यथा प्रेमी भक्त के राग का आधार क्या ? यह प्रेमत्व कवीर को सूफीमत में मिला। सूफीमत प्रेम की ही भावना करते करते इस प्रेम योग या प्रेमोपासना की अन्तिम सीढ़ी प्रियतम-दर्शन को पहुँच जाता है। कवीर ने भी इसी उपासना-पद्धति को अपनाया। यह रहस्यात्मक प्रेम योग, भाव योग अथवा भावात्मक रहस्य-

चाट कबीर ने सूफियों से लिया। व्यक्तिगत रूप में ईश्वरीय प्रेम की भावना करते-करते प्रिय-दर्शन करने का यह मार्ग कबीर का अभीष्ट बना। किन्तु उपासना-पद्धति का ग्रहण कर लेने पर भी मूल सिद्धान्त कबीर का अद्वैतवादी ही रहा, स्थूल एकेश्वर चाट या अचलाचाट उन्हें स्वीकार नहीं हुआ। ब्रह्म को निराकार मानते हुए भी प्रेमोपासना के लिए उसमें आशिक रूप से गुण की कल्पना उन्होंने कर ली। सूफीमत के एक अन्य सिद्धान्त को बदल कर उसे भारतीय भक्ति-मार्ग का रूप दिया। सूफीमत में ईश्वर की प्रियतम के रूप में भावना होती है। साक प्रेमी रूप में उसके लिए तडपता है। भारतीय दृष्टिकोण से ईश्वर में प्रिया या पत्नी की भावना रखना अनुचित है। कबीर ने इसी पद्धति का अनुसरण करते हुए ईश्वर की पतिरूप में ही भावना की है। इस भावात्मक रहस्यवाद या रहस्यमय प्रिय-सम्यन्धी भाव-योग के साथ साथ कबीर ने योग मार्गियों को भी नहीं छोड़ा। उनके योग मार्ग के चित्त शुद्धि के साधनों—यम, नियम, प्राणायाम, आसन, समाधि आदि—की भी उन्होंने प्रियतम के साक्षात्कार में सहायता मान ली है। इस प्रकार उन्होंने अपनी मौलिक विशेषता के साथ योग मार्ग और सूफीमत दोनों से साधनात्मक और भावात्मक दो प्रकार के रहस्यवाद लिए। मूल आधार सांकर अद्वैत ही रखा। वैष्णवों से अद्वान्विता रति नहीं ली, सूफियों से शुद्ध सहज रति ली। न वैष्णवों का अवतारवाद ही लिया, किन्तु उनकी अहिंसा वृत्ति ली। कबीर मत में अहिंसा को भी स्थान मिला। मत्स्य, अहिंसा, दया, परोपकार, तितीक्षा आदि तो प्रत्येक धर्म के मौलिक सिद्धान्त हैं। इस्लाम में अहिंसा नहीं। कबीर ने इन सभी मतों से आवश्यक तत्व लेकर अपना पंथ बनाया था। उसमें पैगम्बरी एकेश्वरवाद की भी कलक है, सूफीमत की भी है, योग मार्ग की भी है, वैष्णवों की भी और अद्वैतवादी ज्ञानियों की भी। और कबीर पंथ इन सबसे पृथक् स्वतन्त्र मार्ग हैं।

किन्तु यह समन्वय नहीं। समन्वय तो वह है, जहाँ अनेक विरोधी दिखने वाली वस्तुओं कि समान मूल आधारभूत तत्व को दिखा सब के प्रति समान आदर बुद्धि उत्पन्न की जाय। उसमें किसी का खण्डन व भण्डन नहीं होता। और कबीर समन्वयवादी हैं ही नहीं, समझौता

वे नहीं करते। वे तो झाड़-पछोड़-वादी हैं। प्रत्येक मार्ग के तत्वों को उन्होंने झाड़ा है, पछोड़ा है और फटकारा है। अपने मतलब का कुछ मिला है तो ले लिया है, नहीं तो सब छोड़ दिया है। सब सिद्धान्तों के प्रति उन्होंने ऐसा ही व्यवहार किया है। वे पारंगत ज्ञानी सन्त थे। धर्म के मर्म को समझते थे। जानते थे कि मूलतः सभी धर्मों का सिद्धान्त एक है। विभेद सारा बाह्य आचरण अथवा आचार और आडम्बर के कारण है। हिन्दू और पैगम्बरी दोनों धर्म अनन्त कर्म के आडम्बरों और कृत्रिम आचारों में फंसे हैं। तभी दोनों में क्लेश रहता है। कबीर को दोनों का समन्वय या एकत्व असंभव दिखाई दिया। उनकी एकता अगर संभव थी तो कबीर द्वारा निर्धारित मार्ग में आने पर ही। उसमें बाह्य आचारों के लिए कोई स्थान नहीं है। प्राणी मात्र समान है। हिन्दू मुसलमान दोनों उसमें निर्विशेष आ सकते हैं। इसीलिए कबीर ने हिन्दू और मुसलमान दोनों के कर्म काण्डों पर प्रबल प्रहार किया। एक ओर हिन्दुओं को उन्होंने जताड़ा—

मूँड मुँडाये हरि मिलें सब कोउ लेय मुँडाय ।

बार बार के मूँडते भेड़ न यैकुण्ठ जाय ॥

दूसरी ओर मुसलमान से कहते हैं—

दिन भर रोजा रहत है राति इनत है गाय ।

यह तो खून वह बंदगी कैसे खुशी खुदाय ?

इस प्रकार सभी को जताड़ते हुए वे अपना मार्ग दिखाते हैं। उन्होंने बड़ी निर्भयता और आत्म-विश्वास-पूर्वक झाड़ झंकारों को साफ करके अपने स्वतंत्र मार्ग का निर्माण किया है। वह वस्तुतः मानव धर्म है, जिसके आधार पर चलकर ही उस समय शान्ति हो सकती थी। यह समन्वय नहीं है। यह तो दोनों धर्मों और सस्कृतियों के मार्गों को गलत सिद्ध करके तीसरा सही मार्ग दिखाना है।

अपने युग का प्रतिनिधि कबीर-काव्य वस्तुतः है। कबीर की वाणी अपने युग की चेतनादायी वाणी है। हिन्दू रूढ़िवाद का ऐसा निर्भीक विरोध और कोई न कर सका। मुसलमानी शासन में मुसलमानी कट्टरता और आडम्बरता का भी इतना निर्भीक खण्डन और कौन कर सकता था ?

जनता की सोई हुई ढवी हुई आत्म-चेतना की आवाज कबीर के मुख से ही निकली। उसने निर्भीक दृवंग रूप में सामने आकर जनता को मार्ग दिखाया। कबीर वस्तुतः अपने युग का उग्र प्रगति-वादी विचारों का प्रचारक है। उस युग में ये विचार क्रान्तिकारी ही मानने चाहिये। साधारण जनता पर जिन महात्मा कवियों का सर्वाधिक प्रभाव पड़ा है, उनमें तुलसी के पश्चात् कबीर का ही नम्बर है। उस धार्मिक अध्यवस्था, कोजाहल में एक मात्र कबीर की ही वाणी प्रश्न का सही हल बता रही थी। कबीर ने दैनिक जीवन की यातनाओं, समस्याओं, अनाचारों, अत्याचारों आदि का काव्य-बद्ध वर्णन किया था। धर्म समाज, राजनीति आदि में वर्तमान अन्याय अत्याचार का विरोध कबीर की वाणी करता है। तात्कालिक धर्म समाज देश आदि की दशाओं का प्रतिदिग्ध कबीर-साहित्य में पूर्णतः क्लृप्तता है। कबीर ने सभी समस्याओं पर चोट की है, जो मानव जीवन को अभिशापमय और अन्धकार पूर्ण बनाये हुए थीं। जाने या अनजाने में कबीर ने एक ऐसा धर्म-सिद्धान्त उपस्थित कर दिया था जो न केवल उसके ही युग के लिए शान्ति का उपयुक्त मार्ग था, प्रत्युत जो आज के काल में भी उपयुक्त है। तभी भारत में इतने धर्मों के मध्य में शान्ति रह सकती है। कबीर के काव्य ने इस प्रकार अपने युग का प्रतिनिधित्व तो किया ही है, साथ ही अपने युग का नेतृत्व भी किया है। अतः वह अपने युग का वास्तविक चेतनादायी प्रतिनिधि साहित्य प्रणेता सिद्ध होता है।

३. काव्य दृष्टि से सूर और तुलसी की विशेषताएँ दिखाइये। कविरूप में दोनों का हिन्दी साहित्य में स्थान निर्देश कीजिए।

उत्तर—सूर और तुलसी हिन्दी साहित्य की दो अमर विभूतियों के नाम हैं, जो अपने-अपने काल के साहित्यिक युग की जन्मदात्रियां थीं। राम और कृष्ण की भक्ति वस्तुतः इन दो महाविभूतियों को पाकर कृतकृत्य हो गई। ये दोनों विभूतियां जिस काल में विद्यमान थीं, वह काल हिन्दी साहित्य का स्वर्ण-युग माना जाता है। कारण, उस समय जिस सत्य शिव सुन्दर साहित्य का सर्जन इन दो महाकवियों द्वारा हुआ वह फिर कभी नहीं हुआ अन्त के कालों में।

सूर और तुलसी दोनों काव्यत्व के नाते महा कवि थे, इस में सन्देह नहीं। दोनों का साहित्य इस बात का प्रबल साक्ष्य है। दोनों में अपरिमेय काव्य-शक्ति थी। किन्तु दोनों का ही कविता करना प्रधान लक्ष्य नहीं था। केवल कविता के लिए कविता उन्होंने नहीं की। उनका उद्देश्य अपने-अपने दृष्ट देव की भक्ति था। वे पहिले भक्त थे, पीछे कवि या महा कवि। भक्ति को व्याख्या, भक्ति की उपासना, भक्ति के ही प्रचार के लिए उन्होंने काव्य का माध्यम पकड़ा था। उन के काव्य-लेखन की एक मात्र प्रेरक शक्ति भक्ति थी। सूर ने कृष्ण-प्रेम का आश्रय लिया था और तुलसी ने राम-प्रेम का। दोनों ने काव्य का माध्यम स्वीकृत करके अपने दृष्ट देव की भक्ति के आख्यान, नर्वचन, कीर्तन, भजन, आदि किये। इस में उन का अपना उद्धार भी सम्मिलित था और अन्यों का भी, जो उनकी कृतियों से लाभ उठाना चाहें। इसलिये कविता इन महात्मा भक्तों का प्रधान लक्ष्य या साध्य नहीं थी, एक प्रयत्न साधन थी। किन्तु उस साधन के—काव्य के—तत्वों से ये दोनो पूरे परिचित थे और उन के उपयोग में पूरे कुशल थे। काव्य शास्त्र के तुलसी पण्डित थे, यह तो उन की जीवनी से और उन के साहित्य से सिद्ध हो जाता है। उन्होंने नियम से यनारस में एक शेष सनातन नामक महात्मा से शास्त्रों की समुन्नत शिक्षा पाई थी। सूर के विषय में भी यद्यपि ऐसा प्रमाण नहीं मिलता कि उन्होंने भी किसी से ऐसी उच्च शास्त्र शिक्षा पाई हो, तथापि उनके साहित्य से सिद्ध हो जाता है कि वे काव्य शास्त्र के पण्डित थे। काव्य की वस्तुओं, रस, रीति, अलंकार आदि के प्रयोग में जैसे तुलसी परम कुशल हैं, वैसे ही सूर भी। साहित्य लहरी में सूर के काव्य ज्ञान का प्रमाण है। सूर सागर में भी जहाँ काव्य के भाव पक्ष का चरम विकास है, वहाँ उसका कलापक्ष भी न्यून नहीं रहा है। सूर रस, भाव, व्यञ्जन, लक्षणा, गुण, रीति, अलंकार आदि काव्यांगों के कुशल प्रयोक्ता हैं। तुलसी ने काव्य सरणि के नियम का विधिवत् पालन किया है और काव्य के प्रत्येक उपादान का सफल और स्तुत्य उपयोग किया है। इस दृष्टि से काव्य कला के क्षेत्र में दोनों समान कुशल हैं। किन्तु दोनों के महान् व्यक्तित्व के भेद से, दोनों के भिन्न मार्गों के भेद से, दोनों के दृष्टि-



कोणों के भेद से, उनकी काव्य शैली, काव्य के विषय और क्षेत्र भिन्न हुए, अतएव दोनों में विशेषताएँ भी भिन्न हुईं ।

काव्यकला में प्रवीण होने पर भी एक का काव्य के एक क्षेत्र में विकास हुआ, दूसरे का दूसरे में । तुलसी राम भक्त थे । राम भक्ति में व्यक्तिगत मोक्ष के साथ-साथ लोक-रक्षण या लोक-सम्रह का भी भाव रहता है । वह ब्राह्म आचरण पर, मर्यादा पर भी विशेष बल देती है । राम के चरित्र में विभिन्न मर्यादाओं के ही आदर्श हैं, जिन के श्रवण से लोक-मंगल निश्चित है । तुलसी ने, अतएव, प्रबन्ध रूप में राम चरित का वर्णन किया । उनका राम चरित-मानस हिन्दी साहित्य का अमर प्रबन्ध काव्य है । उस में राम के समस्त जीवन का चित्रण है । सूर कृष्ण भक्त थे और उपासना के क्षेत्र में चैतन्य महाप्रभु का अनुसरण करते हुए, कृष्ण के युवा रूप को सख्य भाव से भजते थे और श्री वल्लभाचार्य का अनुसरण करते हुए बाल कृष्ण रूप को दास भाव से भजते थे । दोनों ही रूपों से उन का एकान्त मधुर सहचरति का सम्बन्ध था । पुष्टिमार्ग में प्रेम-लक्षणा ही भक्ति है । इस मार्ग में लोक से मुँह मोड़ कर एकान्त आत्म-साधना का ही लक्ष्य है । आत्म-मोक्ष के लिए भगवान् के मधुर रूपों का मधुर भाव से भजन करना ही भक्त का कर्तव्य है । इस कृष्ण भक्ति सम्प्रदाय में कृष्ण के दो रूपों की ही उपासना अधिकतया प्रचलित हुई—बाल और युवा रूपों की । जब वल्लभाचार्य ने सूर को भागवत का गीतानुवाद करने की आज्ञा दी, तो सूर ने अपने सम्प्रदाय के अनुसार कृष्ण के समस्त चरित्र को विशेष महत्त्व दे कर उससे बाल और युवा रूपों को ही विशेष महत्त्व दिया । इन्हीं दो रूपों की लीलाओं का सूर ने स्वतन्त्र मुक्तक गीतों में अनुवाद किया । वे गीत गाने के लिए लिखे गये हैं । कृष्ण चरित्र प्रबन्ध रूप में नहीं है, मुक्तक रूप में है । इस प्रकार काव्य क्षेत्र में तुलसी प्रबन्ध क्षेत्र में अनुपम हैं और सूर मुक्तक क्षेत्र में । सूर सागर में भी यद्यपि कथामाग चलता है, पर वह दृढ़ता हुआ, विशृङ्खलित रूप में, सूचित होता चलता है । विभिन्न गीतों का पारस्परिक कथा-सम्बन्ध बिठाया जा सकता है, पर वह प्रबन्ध काव्य के कथा-निर्वाह के दग का नहीं । अतः सूर मुक्तक क्षेत्र के ही कवि माने गये हैं ।

इसके अतिरिक्त तुलसी ने छन्दों का विस्तृत प्रयोग किया है। छन्दो-ज्ञान तुलसी का पूरा था। किन्तु सूर ने अधिकांश में छन्दों का सहारा न लेकर राग रागनियों में यांघ कर अपने गीत लिखे हैं। यद्यपि उन गीतों में रोला, उलाला, छप्पय, चौपाई आदि निहित मिल जायेंगे, पर प्रधानतया सूर ने गीत-रचना रागरागनियों में ही की है और, एक इसी गीत पद्धति का ही आश्रय लेकर इसे विकास की चरम कोटि तक पहुँचा दिया है। आज भी सूर के गीत धर्मी विधर्मी गायक निर्विशेष गाते हैं और रस लेकर झूमते हैं। इसके विपरीत तुलसी ने अपने काल में प्रचलित सभी काव्य-पद्धतियों में रचनाएं की हैं। दोहा चौपाई, कवित्त सबैया छप्पय गीत आदि सभी पद्धतियों में सफलता-पूर्वक रचना की है।

सूर का क्षेत्र सीमित है, उसने कृष्ण के मधुर रूपों के वर्णन तक अपनी सीमा रखी और इस प्रकार कृष्ण-जीवन के वात्सल्य और शृंगार दो ही रसों को सारा महत्व दिया। किन्तु इस क्षेत्र में वे अपनी उपमा नहीं रखते। तुलसी ने प्रयन्ध काव्य के निर्वाह में राम के समस्त चरित्र का चित्रण किया है, जिस में समस्त रसों का पूर्ण परिपाक है। अतः तुलसी ने मानस में समस्त रसों का सिद्ध वर्णन किया है। सूर के समान यद्यपि तुलसी को भी रम-सिद्ध कवि का पद प्राप्त है, तथापि शृंगार और वात्सल्य के क्षेत्र में तुलसी सूर को नहीं पहुँचते। इस प्रकार तुलसी का यदि काव्यक्षेत्र विस्तृत है तो सूर का क्षेत्र अपना है, वह अपनी उपमा नहीं रखता।

तुलसी कई भाषाओं के पण्डित थे—उन्होंने अवधी और ब्रज भाषा दोनों में उत्कृष्ट काव्य-रचना की है। किन्तु सूर ने केवल ब्रजभाषा में ही लिखा। किन्तु अपनी अपनी भाषाओं पर दोनों का पूर्ण स्वत्व था। भाषा ने उन के भावों के अनुकूल वेश-परिवर्तन किया है। नवीन प्रसंगोद्भावना सूर में अधिक है। भागवत से स्वतन्त्र अनेक कृष्ण के प्रेम-प्रसंगों की उद्भावना करके उन्होंने चित्रण किया है। पर तुलसी प्रचलित प्रसंगों को ही लेकर अधिकतया चलने वाले हैं। नवीन प्रसंगोद्भावना अपेक्षाकृत उन्होंने बहुत कम की है।

सूर में भाव प्रधान है। चरित्र-चित्रण उन्होंने नहीं किया है। सूर सागर

और राधा के प्रणय-प्रसंगों को लेकर इन्होंने अपने अत्यन्त मधुर गीतों में उनके रसमय चित्र उतारे हैं। इनका रस प्रधानतया शृङ्गार है। इनके गीतों में शृङ्गार रस का प्रवाह बहता है। गीत और गीतों की अन्य विशेषता है। विद्यापति ने राधा और कृष्ण के अगाध सौन्दर्य का अनुपम चित्रण किया है और विविध अवस्थाओं और दशाओं में उनके विविध भाव-भंगिमा-विभूषित सुन्दर चित्र उतारे हैं। इसी शृङ्गार या प्रेम की अत्यन्त कोमल और मधुर भावनाओं के सुमधुर चित्र खड़े कर दिये गये हैं। प्रेम और सौन्दर्य विद्यापति के प्राण थे, उन्होंने इन्हीं का पान किया था और इन्हीं का निर्माण भी किया। संगीत और माधुर्य का उनके काव्य में सदैव सहयोग रहता है। वे संगीत के आचार्य थे। पदलालित्य विद्यापति की विशेषता है। भाव और शब्द की सुन्दरता, कोमलता, सरमता और मधुरता के लिए विद्यापति की उपम में केवल जयदेव ही आ सकते हैं, अन्य कोई नहीं। काव्य-कला की दृष्टि से भी विद्यापति के गीत या पद अपना अद्भुत चमत्कार रखते हैं। रस, भाव, लक्षणा, व्यंजना, गुण रीति अलंकार आदि के प्रयोग में विद्यापति के पद पूर्ण हैं। इन सभी कलाओं के संसर्ग से विद्यापति सौन्दर्य और प्रेम की ऐसी अनुपम रचना कर गये हैं कि जिसकी मधुरिमा मिर चढ़ कर बोलती है। चैतन्य महाप्रभु, कहते हैं, इन पदों को सुनते ही भाव-विभ्रम हो जाते थे। शृङ्गार की सहायक प्रकृति के भी विद्यापति ने बड़े विशद और आलंकारिक चित्र उतारे हैं, जो अत्यन्त मधुर हैं—

माधव, की कहय सुन्दरि रूपे ।

केतक जतन विहि आनि समारल

देखल नयन मरूपे ।

पल्लव राज चरन जुग सोभित

गति गजराज क माने ।

कनक कदलि पर सिंह समारल

तापर मेरु समाधे । आदि

अन्य-वर्णन देखिये

वह मयलानिल श्रोत उचित है नव घन भञ्जो उजियारा ।

माधवि फूल भेल मुकतानुल ते दल यन्दन दारा ।

पीअरि पाडरि महुअरि गावए का-हर-कार घत्तरा । आदि

मीरा ने भी कृष्ण-प्रेम-विषयक पद या गीत लिखे हैं । गीत-रचना की उसकी भी पद्धति वही है—प्रारम्भ में एक सभ या टेक रखकर उसी के नीचे अन्य लाहनें जोड़ देना । बन्धान उसने भी विद्यापति के समान ही राग-रागनियों का रखा है । उसके पद भी राग-रागनियों में गाये जाने योग्य हैं और गाये जाते हैं । मीरा के भी पद विद्यापति के समान ही मधुर हैं । सर्व साधारण उन्हें सुनकर विमुग्ध हुए बिना नहीं रहता । किन्तु मीरा और विद्यापति के पदों में विशेषता है ।

मीरा विद्यापति के समान काव्य शास्त्र की पण्डिता नहीं थी । अतः विद्यापति के समान काव्य चमत्कार वह नहीं ला सकी । काव्य चमत्कार जो कुछ आया भी है, वह स्वयं ही बिना बुलाये ।

भाषा पर भी उसका उतना अधिकार नहीं जतना विद्यापति का था । मीरा की भाषा मिश्रित है । कोई पद राजस्थानी में है, कोई गुजराती, कोई पंजाबी और कोई ब्रज भाषा में है । किसी-किसी अकेले पद में अनेक भाषाओं का मेल हो गया है । अतः उसके गीतों में उतना पद-लालित्य नहीं है, जितना विद्यापति के में ।

मीरा के गीतों का भी विषय यद्यपि शृङ्गार या प्रेम ही है, तथापि विद्यापति ने शृङ्गार के संभोग रूप के प्रति अधिक रुचि दिखाई है और मीरा प्रधानतया विरहिणी रही ।

मीरा के गीतों की अन्य विशेषता भी है, जिसमें उसे अन्य कोई कवि नहीं पहुँच सकता । मीरा से पहिले गीतों में अधिकतया भगवान् के रूप का चित्रण, भक्तों की विन्ती, प्रार्थना, स्तुति, लोक निन्दा, ज्ञान वैराग्य और भक्ति आदि का ही वर्णन होता था । मीरा ने भी गीतों में भगवान् का रूप चित्रण, विनय, लोक व्यवहार की असारता, ज्ञान वैराग्य और भक्ति के विषय भी यत्रतत्र रखे हैं । किन्तु प्रधानतया गीतों को उसने अपनी मानसिक भावनाओं के प्रकाशन का ही द्वार बनाया है । अपने गीतों में उसने कृष्ण-प्रेम में डूबकर अपने ही मन की स्त्री-सुलभ कोमल और

सामिक भावनाओं के मधुर चित्र उतारे हैं। आज का गीति काव्य भी व्यक्तिगत अनुभूति का ही चित्रण करता है। मीरा ने अपने गीतों में अपनी सही व्यक्तिगत प्रेमानुभूतियों के मधुर चित्र उतारे हैं। उसके भाव स्त्री सुलभ सरल, गहरे, मनोरम और कोमल हैं और उमी सरलता, स्वाभाविकता और सीधे ढङ्ग में, बिना किसी यनावट के, प्रकट किए गए हैं। अतएव मीरा के पद सीधे हृदय पर चोट करने वाले हैं। मीरा के गीतों की इन्होंने विशेषताओं के कारण वे एकान्त मधुर हैं, उनकी भाव मधुरिमा में काव्य के अद्भुत उपाङ्ग सब दूख जाते हैं। मीरा के स्त्री हृदय की समस्त रति, कोमलता, विकलता और विरह की टीम उसके पदों में उयली पड़ती है, जो सुनते ही श्रोता के मन को भी अभिव्याप्त कर लेती हैं, अतएव सुर कथीर और तुलसी के गीतों के समान ही मीरा के गीत भी आज तक सबके हृदय के द्वार बने हुए हैं। देखिये—

हेलि ! मो सों हरि बिन रह्योइ न जाय

सामू लढौं री सजनी ! नण्ड ग्विजौ री,

पीव किन रह्यौं री रिसाय ।

चोंकी भी मेळौं सजनी पहरा भी मेजौ ।

ताला क्यूं न जदाय ।

पूरब जनम की प्रीत हमारी सो क्यूं रहैरी लुकाय ।

मीरां के तौ सजनी राम सनेही और न आवै म्हारी दाय ।

और भी—

मीरा मन मानी सुरत सैल असमानी ।

जब-जब सुरत लगे वा थर की पलपल नैनन पानी ।

ज्यों हिये पीर तीर मम सालत कसक कसक कसकानी ।

रात दिवस मोहि नोद न आवत भावै अन्न न पानी ।

ऐसी पीर विरह तन भीतर जागत रैन बिहानी ।

ऐसी बैद मिलै कोई भेदी देस विदेस पिछानी ।

तासों पीर कहूँ तन केरी फिर नहीं भरमौं खानी । आदि ।

विद्यापति और मीरा के गीति काव्य की संक्षेप में ये ही विशेषताएँ हैं। दोनों की शैली भिन्न और अपनी है। एक दूसरे की समता नहीं कर सकती। दोनों के काव्य उत्तम कोटि के गीति काव्य हैं, जिन का हिन्दी साहित्य में अपना अपना स्थायी विशेष स्थान है। (और देखिये सा० र० प्रश्नपत्र १ प्रश्न ५ का विकल्प एवं प्रश्नपत्र १ प्रश्न ३ का विकल्प संवत् क्रमशः २००२ और २००४)

४ प्राप्त प्रमाणों के आधार पर मीरा बाई की जीवनी का उल्लेख कीजिए। उन के जीवन में घटित होने वाली घटनाओं का उनके काव्य पर किस रूप में प्रभाव पड़ा है, यह भी दिखाइये।

उत्तर—अब से कुछ समय पहिले तक मीरा के जीवन के विषय में अनेक प्रकार की भ्रान्त धारणाएँ प्रचलित थीं। सुनी सुनाई यातों या मौखिक किम्बदन्तियों के आधार पर मीरा के जीवन के विषय में निर्भ्रान्त ज्ञान नहीं था। किन्तु मीरा का सम्यग्चर्य क्योंकि इतिहास-प्रसिद्ध राजवंशों से था, अतः उसके विषय में इतिहासज्ञों को खोज करके, उसका निर्भ्रान्त जीवनवृत्त उपस्थित करने में विशेष कष्ट नहीं हुआ। अब मीरा के जन्म-मरण की तिथियों को छोड़ कर उसके जीवन की अन्य घटनाओं के विषय में साहित्यिक ग्रन्थों में विशेष मतभेद नहीं है।

प्रथम विचार मीरा बाई नाम के विषय में हैं। मीरा बाई शब्द के मूल का निश्चित पता नहीं। मीर शब्द स्वामी के अर्थ में फारसी का है। उसी का राजस्थानी में बहुत बचन मीरा हुआ। बाई शब्द स्त्री अर्थ में भी प्रयुक्त होता है और पुत्री एवं माँ के अर्थ में भी। मीरा बाई का अर्थ होता है, स्वामी ( भगवान् ) की पत्नी। मीरा अपने आप को कहती भी भगवान् कृष्ण की पत्नी ही थी। अतः अनुमान किया जाता है कि मीरा बाई नाम सन्त महात्माओं ने—विशेषतः किसी मुसलमान ने—उसकी भक्ति की प्रशंसा के लिये उसका रख दिया था। यही नाम इतना प्रसिद्ध हो गया कि उसका असली नाम माता-पिता का रखा हुआ लुप्त हो गया। मीरा का और कोई नाम नहीं मिलता। अपनी मसुराल में वह मेड़ती के नाम से बोली जाती थी। कबीर, नाभादास, ध्रुवदास, नागरीदास, प्रियादास आदि ने भी उस

का नाम मीरा ही लिया है। वैष्णवों की वार्ता में भी उस का नाम यही है। स्वयं उसने भी अपनी कविताओं में अपना नाम मीरा ही लिखा है। किन्तु मन्तों ने यह नाम रखा संगत नहीं। उसका यह नाम प्रसिद्धि होने के बाद ही रखा गया होगा। उम से पहिले का नाम कहीं न कहीं मिलना चाहिये। अतः यही मानना ठीक है कि मीरा उम का वास्तविक माता पिता का रखा नाम था, उम का अन्य कोई नाम नहीं था। फारसी शब्द होने में भी इस मत में कोई अन्तर नहीं पड़ता। राजपूतों के नाम प्रायः इसी तरह के असंस्कृत से ही थे। नैणसी की ख्यात में भूषाक्षरी, कान्हण देव, बाप्पा रावळ, चूंडा, माजा, कल्ला, बल्लू, कम्मो आदि जैसे अनेक नाम मिलते हैं। अतः मीरा के माता-पिता ने भी ऐसा ही फारसीमय नाम रख दिया तो कोई अस्वाभाविकता नहीं। नैणसी की ख्यात में मेरा नाम अनेक राजपूतों का है। इसी प्रकार का मीरा शब्द भी है।

मीरा के जीवन वृत्त के विषय में भक्तमाळ में नाभा दास ने केवल निम्न पद्य दिया है.—

सदरिम गोपिन प्रेम प्रगट कलिजुगाहें दिखायो ।  
 निरञ्कुम अति निडर रसिक जस रसना गायो ॥  
 दुष्टनि दोष विचारि मृत्यु को उद्दिम कीयो ।  
 यार न बाको भयो गरल अमृत ज्यों पीयो ॥  
 भक्ति निसान बजाय कै काहू ते नाहिन लजी ।  
 लोक लाज कुळ शृङ्खला तजि मीरा गिरिधर भजी ॥  
 इसके अतिरिक्त ध्रुवदास ने निम्न लिखा है—

लाज छांदि गिरिधर भजी करी कुळ कुल कानि ।  
 सोई मीरा जगविदित प्रगट भक्ति की खानि ॥  
 ललितवा हू लह बोलिकै तामों हो अति हेत ।  
 आनन्द सों निरखत फिरै, वृन्दायन रस खेत ॥  
 नृत्यत नूपुर बाधि कै नाचत लै करतार ।  
 विमल हियौ भक्तिनि मिली, तृनसम गन्यो ससार ॥  
 बंधुन विपता को दयो करि विचार चित आन ।

सो बिस फिर अमृत भयौ तब लागे पछितान ॥

प्रिया दास ने भी कई पद्यों में मीरा की जीवनी की अनेक कल्पित घटनाएँ सुनी सुनाई दीं हैं। इन याह्य साक्षियों के आधार पर और मीरा के साहित्य में वर्तमान अनेक जीवन-विषयक संकेतों का आश्रय लेकर, इतिहास-विदों ने इतिहास की सहायता से, मीरा के जीवन की जो प्रमुख घटनाएँ निश्चित की हैं, वे संक्षेप में यों हैं।

मीरा का जन्म क्षत्रियों के प्रसिद्ध कुल राठौड़ वंश में हुआ और व्याह सीसोदिया वंश में हुआ था। मीरा ने इतना स्वयं भी कहा है—

राठारां री धीयदी सीसौदरि साथ ।

अपने स्थान का पता दिया है—

क्षत्री वंश जनम मम जानो नगर मेढ़ते वासी ॥

इनके उच्च और प्रख्यात वंश के इतिहास में न जाकर, संक्षेप में, जिस समय मीरा का जन्म हुआ था, उस समय दिल्ली में लोदी वंश का राज्य था। राजपूताने के साथ युद्ध होते रहते थे, परन्तु राजपूत अपराभूत थे। अपने-अपने स्वतन्त्र छोटे मोटे राज्य लिए बसे थे। उनके मतभेद से मुसलमानों का राज्य कायम था। आगे चल कर बाबर ने उसे परास्त कर अपना राज्य स्थापित किया। उस के भी राजपूताने के राजाओं से प्रायः युद्ध होते रहते थे। हिन्दु मुसलमानों के भी पारस्परिक व्यवहार बहुत विगड़े हुए थे। आये दिन की शत्रुता थी। आक्रान्त हिन्दु देशों में हिन्दुओं पर अत्याचारों की कमी नहीं थी। मन्दिर अष्ट कर दिये जाने, गांवों से जबरदस्ती लडकिया उठा ले जाना आदि की उस समय की साधारण घटनाएँ हैं। ऐसे ही राजनैतिक उथल-पुथल के समय में मीरा का जन्म और पालन हुआ।

धार्मिक हानि के समय धर्म संरक्षार्थ भी कुछ शक्तियाँ अवश्य उत्पन्न हो जाती हैं। निराशा के इस वातावरण में देश में प्रायः सर्वत्र धार्मिक जागरण होता वित मार्ग का उत्थापन होता है। इस समय अनेक प्रकार की उपासना-पद्धतियाँ प्रचलित मिलती हैं। कई महात्मा उस समय भक्ति मार्ग का प्रचार कर रहे थे। कुछ सगुण रूपों की उपासना का



विधान करते थे और कुछ निगुंण ईश्वर की ही उपासना का। मूफी मत का प्रचार भी हो चुका था। भारत ने इस समय तीन चार विभूतियां उत्पन्न कीं, जिन्होंने धर्म-प्राण भारत के प्राणों की रक्षा की और दुश्मती मानवीय आत्मा को मथल श्रवणमय दिया। नामदेव, कबीर, नरसी मेहता, रैदास, नानक आदि सन्त लोग निगुंणी पथ के प्रचारक, ईश्वर की प्रेम मात्र से उपासना करने, प्राणी-प्राणी में भेद न देखने का प्रचार कर रहे थे। भक्ति के क्षेत्र में, मध्य प्रदेश, रामानन्द और वल्लभाचार्य जैसी शक्तियां उत्पन्न हो चुकी थीं। उन के भी प्रचार हो रहे थे। बंगाल में चैतन्य महाप्रभु जैसे वैष्णवाचार्य हो चुके थे। त्रिद्यापति और चण्डीदास जैसे कृष्ण कवि हो चुके थे। चारों ओर अनेक धार्मिक आन्दोलन और प्रचार हो रहे थे। मीरा का पालन ऐसे ही धार्मिक वातावरण में हुआ।

मीरा का जन्म और प्रारम्भिक पालन मेड़ता के कुटुंबी नामक गाँव में हुआ था। यह गाँव एक वीर कृष्ण पर प्रसन्न होने पर उन के पिता बूढ़ा जी से मीरा के पिता को मिला था। मीरा में भगवत प्रेम की अभिव्यक्ति बालकपन में ही गई थी। उस का गोपाल कृष्ण की मूर्ति के प्रति सरस स्नेह व्यक्त हो गया था। एक बार एक साधु मीरा के घर भोजन करने आया। उस की गोपाल कृष्ण की मूर्ति मीरा की इतनी अच्छी लगी कि वह उस के लेने पर अड़ गई। साधु न देकर चला गया। मीरा ने ग्यान-पान छोड़ दिया। कहते हैं साधु को रात को स्वप्न हुआ और त्रिभीषिका दिखाई दी। वह अगले दिन मूर्ति मीरा को दे गया। मीरा नित्यप्रति उस की पूजा करती। एक बार मुहल्ले में किसी का विवाह उपस्थित होने पर मीरा ने मां से भोलेपन से पूछा, उस का दूरहा कौन है। मां ने उसी गोपाल की मूर्ति की ओर मकेत करके कहा कि ये है। तभी से कहते हैं, मीरा उनके प्रेम में भूली सी हो गई। दुर्भाग्य से उस की माता का मीरा के बचपन में ही देहान्त हो गया। पिता अधिकतया युद्ध-व्यवसायी थे, युद्ध में इधर उधर लगे रहते थे। तब मीरा के दादा बूढ़ा जी ने उसे अपने पास मेड़ते रखा। दादा के मरने पर उन का पुत्र मीरा का चाचा वीरमदेव गद्दी पर बैठा। मीरा की शिक्षा-दीक्षा का क्रम अवश्य चलता रहा होगा। समय पाकर वीरमदेव ने

मीरा का सीसोदिया वशाय, चित्तौड़ के महाराणा सागा के ज्येष्ठ पुत्र भोज-राज से व्याह कर दिया। मीरा सुसराल में जाकर मेढती के नाम से सिद्ध हुई। मीरा का सुहाग दीर्घजीवी नहीं रहा। विवाह के ५-६ वर्ष के अन्दर ही उम को वैधव्य भोगना पडा। महाराणा सांगा के समय में ही उन के ज्येष्ठ पुत्र भोजराज की मृत्यु हो जाती है। मीरा को यौवन में ही वैधव्य की ठेस लगती है। किन्तु जैसे वह इस के लिए पहिले से ही तैयार थी। उस की मूर्ति उस के साथ थी। अथ भक्ति उपासना कीर्तन की वह प्रक्रिया और भी तन्मयता से होने लगी। सत्सग भी करने लगी। वैधव्य के पांच वष बाद ही उन क पिता भी थायर के साथ के एक युद्ध में मारे गये। मीरा को एक और कड़ी ठेस लगी। इसी समय माहाराणा सागा भी स्वर्गत हुए। यह भी मीरा के लिए डुरा ही हुआ। मीरा में विरक्ति और भी प्रयत्न हुई। वह मत्सग अधिक करने लगी। उस की एक बूढ़ी सास रैदास का शिष्या थी। उस से और उसके पास आने वाले अन्य रैदासियों से भी उस का मत्संग होता था। प्रायः सभी पथों के साधुओं से वह धर्म चर्चा करती थी। ससुर की मृत्यु के पश्चात् उन का पुत्र रत्नसिंह, मीरा का देवर, गद्दी पर बटा। मीरा के पास भक्त-मण्डली का जमघट रहता था। दूर-दूर से लोग दर्शनार्थ आते थे। मीरा मत्सग में गार्ती था, नाचती थी और वजाती थी। नवीन महाराणा रत्नसिंह को इस आचरण से विरोध हुआ। कुल की लाज का विचार। मीरा को समझाया गया। सास और नण्ड ने समझाया। नण्ड कदा जी समझार्ती है—

यानै के वर वरज वरज में हारी भाभी मानों वात हमारी ।  
 रागै रांस कियो थै ऊपर सावों में मत जा री ॥  
 कुल नै दाग लगै छै भाभी निन्दा हां रही भारी ।  
 साधों रे संग बन बन भटकै लाज गंवाई सारी ।  
 बड़ा वर थै जनम लियोंछै नाचा दे दे तारी ।  
 वर पाये हिदवारण सूरज थे काई मन धारी ।  
 मीरां गिरधर माध संगत तज चलोइ म्हारी लारी ।

इस पद की रचना में कुछ को सन्देह हो सकता है कि यह मीरा

की सी रचना नहीं हैं। पर याम् नगद आदि के लड़ने समझने की बात मीरा ने अन्य अपने पद्यों में भी कहा है। पर हम का जवाब ऐसा होता था—

राणा न समझावो मैं तो बात न मानी।

मीरा के प्रभु गिरधर नागर संतां हाथ बिकानों ॥

गन्मिह शिकार में प्रियामघानपूर्वक जशु द्वारा मार दिया जाता है। तब मीरा का दूसरा देवर विक्रमाजीमिह महाराणा की गद्दी पर बैठा। कहते हैं हमने अपने एक रिजैर्मीय मुवाहब या मलाहकार के कहने से मीरा को अनेक यातनाय देने की चेष्टा की। मीरा को मरवाने तक की चेष्टा की गई। यह बहुत अयोग्य काम था। हमसे सब अमन्दुष्ट थे। मीरा को मारने के लिए हमने एक माप भेजा। किन्तु मीरा के पाप जाकर वह एक हार बन गया। जहर का प्याला भेजा, वह भी मीरा के लिए शम्भु मिह हुआ। मीरा का साधु-वर्ग अशुभ चलता था। भजन कीर्तन होते थे। साधुओं के यहाँ जाना आना भी होता था। उधर नवीन महाराणा का विरोध बढ़ता गया। मीरा ने समुराल छोड़ कर पीहर में रहने का निश्चय किया। महाराणा विक्रमाजीमिह जैसे अयोग्य शासक से गुजरात के पहाडुर गाह ने राज्य छीन लिया। मीरा अपने पीहर रहने लगी। अपने ऊपर किये गये अत्याचारों के विषय में मीरा ने स्वयं कहा है—

भोजनियां जहि भावै म्हांनै नौदबदी नहीं आव ।

विष को प्यालो भेजियो जी जावो मीरा पाप ।

कर चरणासृत पी गई म्हारे रामजी के विस्वास ।

रामजी काज सँवारिया म्हांनै भावै गरदन मार ।

पेटयां यासक भेजियाजी थोड़ै मोता डारो हार ।

नाम गले में पहिरिया म्हांरे सहला भया उजार ।

× × × ×

रे राणो जी गयो रिमाय ।

विषरा प्याला राणा जी भेजिया दीलो भेटतदी के हाथ ।

कर चरणासृत पी गई म्हारां सबल धरणी का साथ ॥

राणा जी मोपर को प्योजी रे मारुं एक न सैल ।

मारयां पराद्धत लारासी म्हांन पीहर दी जो मेल ।

अपने पति भोजराज के साथ उसका जीवन कैसा बीता, इसके विषय में मीरा भी चुप है और अन्य लोग भी ।

मायके में उसके चचा और चचेरा भाई उसके बड़े भक्त बने । दूर-दूर से मीरा के दर्शनो को जन आते थे । इतने में ही प्राचीन शत्रुता के कारण जोधपुर राज्य द्वारा आक्रमण करके मेढता पर अधिकार कर लिया जाता है । ऐंसे संकट काल में मीरा तीर्थाटन को निकलती है । वृन्दावन आती है । वहाँ गौरांग महाप्रभु के शिष्य एक गोस्वामी से भेंट की । उसने पहले स्त्री तो होने के नाते मीरा से मिलना स्वीकार नहीं किया पर मीरा के इम उत्तर पर कि वृन्दावन में तो कृष्ण के सिवाय सभी स्त्रिया हैं, उसे हारना पडा । वहाँ कुछ दिन रहकर प्रसिद्ध प्राप्त की । फिर द्वारिका आ गई । वहाँ श्री रणछोड जी के मन्दिर में रही । इनकी भक्ति कृष्ण को पति रूप में शुद्ध प्रेम से अनन्य भाव में भजने की थी । मीरा का प्रेम गोपियों के दल का है । वह गोपी का अवतार मानी जाती है भक्तसमाज में । वह मानती थी कि उसका पूर्वजन्म का प्रेम है । माता द्वारा मूर्ति का पतिरूप में इङ्कित कर देने पर तो मीरा की यह स्थायी धारणा बन गई । उसका विरह मिलने से पहिले ही प्रारम्भ हो जाता है । अपने पथ में अटक थी । उसने स्वयं कहा है कि उसकी प्रीति 'पुरवस्ती', 'पुरव जनम' की है । माता की बात के आधार पर वह यह भी मानती थी कि मूर्ति को ही उसके माता-पिता ने त्रिवाङ्ग रूप में वह दी है—

पथ में जोहूँ स्याम का अजहूँ नहि आये हो,

सावन भादो जमडो यरमा ऋतु आई हो ।

माता पिता तुमको दियो तुम ही भल जानौं हो ।

तुम तजि और भतार को मन में नहीं आनाँ हो ।

तुम पूरन पर ब्रह्म हो पूरन पद दीजै हो ।

बाद में मीरा द्वारिका जी जाकर श्री रणछोड जी के मन्दिर में रही ।

वहाँ मायके और ससुराल से ब्राह्मणों द्वारा बुलाने आते थे । दोनों राज्य अब

पुन जीत लिये गये थे । पर मीरा को जाना नहीं था । साक्षात् में अन्त में जय घरना दे दिया, तो मीरा भी गगनाद् भी से मन्दिर में निशान्ति लेने गई । वहाँ उसने जो पद बनाये । दूसरा पद निम्न है—

सजन सुधि उर्षी प्राप्ति यतो लीला ।

नुम यिन मों थीर न कोई हृषा मारो को ॥

घाल न भूष रैन प्रहि निटा यर मन पर-पर लोने ।

मीरा के प्रभु गिरधर नागर अथ मिथि विदुरानि मदि कीज ॥

उस पद पर मीरा सजरीर मृगिमें लीन हो गई । उसका कुछ पद नहीं लगा । गून्टावन और द्वारिका की उपयुक्त घटनाओं का शायरीशाल में अद्भुत प्रयोग किया है । प्रियादाय न भी ये मद्य घटनाएँ अन्तर्गत मद्य के लिखी हैं । इसमें याद का मीरा का कुछ पता नहीं लगता ।

मीरा जिपिता थी । गून्टावन और द्वारिका में उसके पास अनेक मन्त्र विद्वान् भक्त लोग आते थे । तब भी धरते थे । उन मद्य का मीरा अपने विद्वान्ता नुसार सु ह तो उत्तर देती थी । धार्मिक पक्षों करने दूर-दूर से आने वाले साधु महात्मा आते थे । सभी सम्प्रदायों के लोग आते थे । धर्म पक्षों, या विवाद, धीमेन सभी कुछ होता था । यह अगिला में संभव नहीं । यह सब विद्वान्ता पर अटक थी । परन्तु सम्प्रदाय धारो के आगे प्रयोग करने पर वह टीका लेने नहीं गई । इसीलिए ये चिन्त भी गये । किन्तु यह सपना आत्म पर रह थी । अन्य जीव स्वामी या स्वामी के साथ भी मीरा को इस प्रकार की सैद्धान्तिक विजय हुई थी । इस भी उसके गोपी भाव के मान पराजय स्वीकार करनी पड़ी थी ।

मीरा का गुरु कौन था, यह अभी भी सन्देहास्पद है । मीरा के पदों से भी कई प्रकार के सिद्धान्त अनिश्चय हुए हैं । वही यह ज्ञानियों के समान, जगद् व्यवहार को मिथ्या, माया, अज्ञान आदि बताया है । का योगियों की सी बातें करती है, शून्य महल की । सूक्तियों के से भी प्रेमोद्भूत प्रकट किये हैं । अधिकांश में वह कृष्ण की पति रूप में भावना करता है । उनके विरह में तड़पती है । राम के भी थोड़े बहुत गुण गान किये हैं । इस प्रकार उसके पदों में तत्काल में प्रचलित सभी धार्मिक आन्दोलनों का प्रभाव

पढा स्पष्ट हो जाता है । किन्तु सिद्धान्त से उमे क्या अभी पृथा, वह ज्ञान उसे कहां से मिला आदि निश्चित नहीं होता । मीरा ने कई स्थानों पर अपना गुरु रैदास को बताया है—

खोजत फिरौ भेट वा घर कौ कोई न कर बखानी ।

रैदास मन्त मिने मोहि मतगुरु दीन्हा सुरत सहवानी ॥

मैं मिली जाय पाया पिय अपना तब मोरी पीर बुझानी ।

रैदास निगुण की प्रेमोपासना के पक्षपाती-ज्ञानी थे, कबीर, नाम व आदि के समान । किन्तु उनकी यह प्रेमोपासना सगुण भक्ति के हतना वेरुद्ध नहीं रहती । भावना के आधार का अन्तर रहता है उसमें, गुण—रूपना का भी । अतः मीरा को यह मत अभिमत हो सकता है । किन्तु रैदास के मिलने की कथा कपोल कल्पित प्रतीत होती है । क्योंकि रैदास मीरा ने पहिले ही चुके थे, या मीरा के काल में होंगे भी तो अत्यन्त वृद्ध होंगे, अतः मीरा ने भेंट असंभव है । हा, मीरा की मास के पास आये कुछ रैदासिये साधुओं से उसने इस मत का ज्ञान प्राप्त किया हो और फिर रैदास को ही अपना गुरु माना हो, यह संभव है । किन्तु पश्चात् तो मीरा पूर्णतः सगुण कृष्ण-भक्त बनी प्रेम भाव से । दृष्टिकोण बीच बीच में उसका ज्ञान वैराग्य का भी हो जाता है । सगुण उपासना के क्षेत्र में उसका गुरु रामानन्दी सम्प्रदाय वाले नहीं बने, यद्यपि रामानन्दी साधुओं का सत्संग होता था । कृष्ण भक्ति के क्षेत्र में आने पर वल्लभ सम्प्रदाय में उसने दीक्षा नहीं ली यद्यपि उसके लिए अनेक चेष्टाएँ हुईं । किन्तु उपासना-पद्धति में मीरा ने वल्लभीय सम्प्रदाय के सिद्धान्तों को अपनाया । कीर्तन प्रणाली में मीरा गौरांग महाप्रभु की अनुसारिणी हैं । महाप्रभु के दो प्रकारके शिष्यों-रूप स्वामी और जीव स्वामी-ने उसका बहुत सम्यन्ध भी रहा । संभव है उनमें से किसी ने दीक्षा दी हो । वस्तुतः मीरा पर समय समय पर अपने समय के कई धार्मिक सम्प्रदायों का प्रभाव पडा था । अन्त में वह गोपी भाव से कृष्ण की अनन्य उपासिका बनी । अतः मीरा के गुरु के विषय का प्रश्न अभी असंदिग्ध नहीं हुआ है ।

प्रत्येक कवि के साहित्य पर उसके जीवन की विशेष विशेष परि-

पढ़ा स्पष्ट हो जाता है। किन्तु सिद्धान्त से उसे क्या अभी पथा, वह ज्ञान उसे कहां से मिला आदि निश्चित नहीं होता। मीरा ने कई स्थानों पर अपना गुरु रैदास को बताया है—

चोजत फिरौ भेद वा घर कौ कोई न कर बखानी ।

रैदास सन्त मि। मोहि मतगुरु दीन्हा सुरत सहदानी ॥

मैं मिली जाय पाया पिय अपना तव मोरी पीर बुझानी ।

रैदास त्रिगुण की प्रेमोपासना के पक्षपाती-ज्ञानी थे, कबीर, नाम देव आदि के समान। किन्तु उनकी यह प्रेमोपासना सगुण भक्ति के दृष्टान्त विरुद्ध नहीं पड़ती। भावना के आधार का अन्तर रहता है उसमें, गुण—कल्पनाका भी। अतः मीरा को यह मत अभिमत हो सकता है। किन्तु रैदास के मिलने की कथा कपोल कल्पित प्रतीत होती है। क्योंकि रैदास मीरा से पहिले हो चुके थे, या मीरा के काळ में होंगे भी तो अत्यन्त वृद्ध होंगे, अतः मीरा से भेंट असंभव है। हां, मीरा की मास के पास आये कुछ रैदासिये साधुओं से उसने इस मत का ज्ञान प्राप्त किया हो और फिर रैदास को ही अपना गुरु माना हो, यह संभव है। किन्तु पश्चात् तो मीरा पूर्णतः सगुण कृष्ण-भक्त बनी प्रेम भाव से। दृष्टिकोण बीच बीच में उसका ज्ञान वैराग्य का भी हो जाता है। सगुण उपासना के क्षेत्र में उसका गुरु रामानन्दी सम्प्रदाय वाले नहीं बने, यद्यपि रामानन्दी साधुओं का सरसंग होता था। कृष्ण भक्ति के क्षेत्र में आने पर वल्लभ सम्प्रदाय में उसने दीक्षा नहीं ली यद्यपि उसके लिए अनेक चेष्टाएं हुईं। किन्तु उपासना-पद्धति में मीरा ने वल्लभीय सम्प्रदाय के सिद्धान्तों को अपनाया। कीर्तन प्रणाली में मीरा गौरांग महाप्रभु की अनुसारिणी हैं। महाप्रभु के दो प्रकारके शिष्यों-रूप स्वामी और जीव स्वामी-में उसका बहुत सम्बन्ध भी रहा। संभव है उनमें से किसी ने दीक्षा दी हो। वस्तुतः मीरा पर समय समय पर अपने समय के कई धार्मिक सम्प्रदायों का प्रभाव पड़ा था। अन्त में वह गोपी भाव से कृष्ण की अनन्य उपासिका बनी। अतः मीरा के गुरु के विषय का प्रश्न अभी असंदिग्ध नहीं हुआ है।

प्रत्येक कवि के साहित्य पर उसके जीवन की विशेष विशेष परि-

पुन जीत लिये गये थे । पर मीरा को जाना नहीं था । ब्राह्मणों ने अन्त में जब घरना दे दिया, तो मीरा श्री रणछोड़ जी से मन्दिर में बिटाई लेने गई । वहाँ उसने दो पद बनाये । दूसरा पद निम्न है—

सजन सुधि ज्यों जानें त्यों लीजें ।

तुम बिन मेरे और न कोई कृपा रावरी कीजें ॥

घोस न भूख रैन नहिं निद्रा यह तन पल-पल छोड़ें ।

मीरा के प्रभु गिरधर नागर अब मिलि यिदुरनि नहिं कीजें ॥

इस पद पर मीरा सशरीर मूर्तिमें लीन हो गई । उसका कुछ पता नहीं लगा । वृन्दावन और द्वारिका की उपयुक्त घटनाओं का नागरीदास ने अच्छा वर्णन किया है । प्रियादास ने भी ये सब घटनाएँ अन्तर्द्वान तक की लिखी हैं । इसके बाद का मीरा का कुछ पता नहीं लगता ।

मीरा शिचिता थी । वृन्दावन और द्वारिका में उसके पास अनेक सन्त, विद्वान् भक्त लोग आते थे । तर्क भी करते थे । उन सब का मीरा अपने सिद्धान्तानुसार मुंह तोड़ उत्तर देती थी । धार्मिक चर्चा करने दूर-दूर से अच्छे अच्छे साधु महारत्ना आते थे । सभी सम्प्रदायों के लोग आते थे । वर्म चर्चा, वाद-विवाद, कीर्तन सभी कुछ होता था । यह अशिचिता में संभव नहीं । वह अपने सिद्धान्त पर अटल थी । वल्लभ सम्प्रदाय वालों के लाख प्रयत्न करने पर भी वह दीक्षा लेने नहीं गई । इसीलिए वे चिढ़ भी गये । किन्तु वह अपना आस्था पर दृढ़ थी । अन्य जीव स्वामी या रूप स्वामी के साथ भी मीरा की इसी प्रकार की सैद्धान्तिक विजय हुई थी । उसे भी उसके गोपी भाव के सामने पराजय स्वीकार करनी पड़ी थी ।

मीरा का गुरु कौन था, यह अभी भी सन्देहास्पद है । मीरा के पदों से भी कई प्रकार के सिद्धान्त अभिव्यक्त हुए हैं । कहीं वह ज्ञानियों के समान, जगद् व्यवहार को मिथ्या, माया, जंजाल आदि बताती है । कहीं योगियों की सी बातें करती है, शून्य महल की । सूफियों के से भी प्रेमोद्गार प्रकट किये हैं । अधिकांश में वह कृष्ण की पति रूप में भावना करती हैं । उनके विरह में तड़पती है । राम के भी थोड़े बहुत गुण गान किये हैं । इस प्रकार उसके पदों में तत्काल में प्रचलित सभी धार्मिक आन्दोलनों का प्रभाव



### अथवा

मानस में ज्ञान और भक्ति सम्बन्धी साधना-प्रणालियों का उल्लेख करते हुए गोस्वामी जी ने भक्ति की श्रेष्ठता किस आधार पर दिखाई है, निर्देश कीजिए ।

उत्तर—महात्मा, भक्तराज, महाकवि तुलसी अपने समय के प्रतिनिधि कवि थे । उनकी वाणी युग-वाणी है । उनका काल हिन्दू जाति की अत्यन्त दुरवस्था का काल था । राजनैतिक, सामाजिक एवं धार्मिक, सभी दृष्टियों से हिन्दू गण अन्धं तमः प्रविशन्तः थे । उनके सामने कोई निश्चित एक मार्ग नहीं था । चारों ओर अन्यवस्था थी । निराशा का युग था हिन्दुओं के लिए । दिल्ली में मुगलराज्य था, जो अपने पूर्ववर्ती राज्य की अपेक्षा अधिक शान्ति, व्यवस्था और सुरक्षा-पूर्ण था, परंतु था मुसलमानी ही । हिन्दुओं के साथ अत्याचार बन्द नहीं हुआ था । अनेक हिन्दु स्वतन्त्र क्षत्रिय राजा गण शनैः शनैः मुगलराज्य के परतंत्र होते जा रहे थे । मुसलमानों की शक्ति प्रसारित होती जा रही थी । देश के अनेक भूभागों में मुस्लिम राज्य कायम हो चुके थे । हिन्दुओं का धन, धर्म, मान प्रतिष्ठा और सम्पत्ति अभी भी पूर्ण सुरक्षित नहीं थे । आये दिन उन पर आक्रमण होते रहते थे । लड़किया उठाने की घटनाएं साधारण थीं । बलात् धर्म—परिवर्तन भी ऐसी ही साधारण घटना थी । मन्दिर मूर्ति का भ्रष्ट करना भी देश के भूभाग में अभी बन्द नहीं हुआ था । प्रायः कहीं न कहीं हिन्दु मुसलमानों के सघर्ष चलते ही रहते थे । अकबर काल यद्यपि अपेक्षाकृत सर्वाधिक शान्ति-काल है, मुगल साम्राज्य में, किन्तु तो भी हिन्दु जाति निरापद नहीं थी । उस पर आक्रमण किसी न किसी रूप में चलते ही थे ।

हिन्दु जाति की उपर्युक्त राजनैतिक अधो दशा के साथ ही उसकी धार्मिक और सामाजिक दशा इससे भी अधोगत थी । धर्म के क्षेत्र में उसके सभी रूपों—कर्म ज्ञान भक्ति आदि—का बुरा हाल था । अन्ध विश्वास, अज्ञान, दिखावा या आढम्बर, रूढ़िया, स्वार्थ घोखा आदि ने सबको विकृत कर रखा था । एक ओर ज्ञान मार्गी सन्त और नाथ लोग जनता को जगत् की अनित्यता और निस्सारता का बोध देकर उसे लौकिक कर्मों की ओर से उदासीन

स्थितियों का प्रभाव पड़ता है। मीरा के काव्य पर भी पड़ा है। उसके जीवन में जो उतार चढ़ाव उसने देखे, जो कष्ट उसने महे, उस सत्य की प्रतिक्रिया मीरा के साहित्य में व्याप्त है। मीरा ने यद्यपि नरसी जीरा मेहरा आदि पुस्तकों भी लिखी हैं, किन्तु विशेष ख्याति उनके पदों की ही है। ये पद राग रागनियों में गाने लायक बनाये गये हैं। मीरा के समस्त पद उसकी व्यक्तिगत अनुभूति से उत्पन्न हैं। उसमें उसकी मानसिक वृत्तियाँ ही बिखरी हुई हैं। उनमें तीन भावनाएँ प्रमुखतया अभिव्याप्त हैं—एक गहरी करुणा की भावना, एक मार्मिक सत्य वैराग्य भावना और एक गंभीर प्रेम की भावना, जिसका अधिक रूप विरह का है, संभोग का अपेक्षाकृत बहुत अल्प। इन तीनों ही भावनाओं का मीरा जीवन से विशेष सम्बन्ध है। मीरा का संभोग शृङ्गार का अनुभव अत्यल्प था। अधिकांश में विरह ही भोग। उसकी अनृत प्रेम भावना ही कृष्ण-सुखी होकर अनन्त विरह रूप हो गई। अपने पीहर और ससुराल में उसके अस्यन्त प्रिय जन देखते देखते काल के गर्भ में ममा गये, राज्य हार गये, फिर पाये गए, सम्पत्तियाँ लुट गईं। उसे ससुराल और मायके से भी भागना पड़ा। यात्रा में संसार की कठोरता का और भी दर्शन हुआ। अनेक अस्याचार महे और देखे भी। इन सभी ने मिलकर मीरा के हृदय पर वैराग्य की एक गहरी छाप डाल दी, जिससे उसे यह संसार चहर की वाजी दिखाई देने लगा। मोड़ ममता माया सूठी नजर आई। संसार की ओर पूर्ण विरक्ति होने पर हृदय का प्रेम और भी तीव्र गति से भगवान् की ओर मुड़ा। उसकी अनुभूतियों की वास्तविकता के कारण ही उसके पदों में इतनी मार्मिकता आ गई है कि भक्त लोग उन्हें गा गा कर थकते नहीं। मीरा के पदों में वस्तुतः उसके अपने व्यक्तिगत हृदय का प्रकाशन है। अतः निश्चय ही मीरा का काव्य उसके जीवन से प्रभावित मानना चाहिये।

५—राम चरित मानस में तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियों और उनके प्रति गोस्वामी जी की प्रतिक्रिया का जो संकेत मिलता है, उसका पूरा विवरण दीजिए।

प्रत्युत विमुख कर रहे थे। दूसरी ओर सूफी लोग अपनी मधुर भाव की उपासना से हिन्दुत्व के स्कारों को ही लुप्त कर रहे थे अपने हिन्दु अनुयायियों में से। हठ योगी एक ओर जगत् की निःसारता का भान देकर योग प्रक्रिया में साधारण जनता को उलझा रहे थे। भक्ति के क्षेत्र में कृष्ण प्रेम के गीत गाये जाते थे, किन्तु कृष्ण के लोक-संग्रह रूप की ओर वे भी विमुख थे। उनके केवल प्रेम पूर्ण मधुर रूपों तक यह सारी उपासना सीमित थी। हममें भी लोक-विमुख होकर, कृष्णोपासना द्वारा, व्यक्तिगत मुक्ति पर बल दिया जाता था। लोक-धर्म की ओर किसी की भा ध्यान नहीं था। वह नीचे से नीचे को चला जा रहा था। धर्म क्षेत्र की इस विशृङ्खलता का सामाजिक व्यवस्था पर प्रभाव पड़े बिना कैसे रह सकता था? सामाजिक व्यवस्था भी अतएव अस्त-व्यस्त, छिन्न भिन्न, अन्धपरायण, झूठ, फरेव असत्य पर आश्रित, दुःख विपत्ति-ग्रस्त, रोग-ग्रस्त, पाप अनाचार-पूर्ण थी। समाज सामाजिक कुरीतियों से ख़ाया जा रहा था। स्पृश्या-स्पृश्य का भेद भाव अत्यन्त गहरा था। स्त्रियों और शूद्रों की दशा अच्छी नहीं थी। धर्म और समाज के प्रति मान नहीं रह गया था। वर्णाश्रम व्यवस्था लुप्त थी। व्यभिचार, पाखण्ड, अन्यायाचरण हो रहा था। संकर मन्तानें उत्पन्न हो रही थीं, जो अधर्म-आचरण में सक्त थी। पाखंडी संत, पाखंडी साधु महात्मा भक्त आदि जनता को भटका कर उसका धन हरते थे। कोई सर्व-मान्य शास्त्रीय धर्म मार्ग अज्ञुण्ण नहीं था। लोग अपने मन की कल्पनाओं को करके नये नये पथ चला रहे थे। सामाजिक व्यवस्था एक ओर इतनी कठिन थी कि मुसलमानों के जरा से संसर्ग से ही व्यक्ति को जाति-बहिष्कृत कर देती थी और दूसरी ओर व्यवस्था के नाम से वह बिल्कुल विकृत थी। इन कारणों से हिन्दु जाति शीघ्रता से मुसलमानों में सम्मिलित होती चली जा रही थी। तुलसीदास के भावुक और महान् हृदय को महान् कष्ट हुआ। वे विचलित हुए और उन्होंने उसका निदान किया, औषध निश्चित की और उसका निर्माण किया। रामचरित मानस यही सब कुछ है। अपने काल के समस्त धर्म मतों में तुलसी ने भक्ति को सर्व सुलभ और सर्व मंगल कारी समझा। भक्ति में भी अपने काल की अव्यवस्था से उन्हें राम की ही भक्ति

अधिक उपयुक्त लगी । क्योंकि मर्यादा पुरुषोत्तम और दीन जन रक्षक दयालु श्रीराम को छोड़कर उम समय और कौन आराध्य देव हो सकता था ? राम के जीवन में पद पद पर आदर्श और मर्यादाओं का पालन है । मर्यादाएं, समाज, धर्म, राज्य आदि सभी प्रकार की हैं । अतः उन्होंने यही ओपधि निश्चित की । राम चरित मानस में समग्र राम चरित का वर्णन किया और भक्ति में ही सर्व मंगल की घोषणा की । मानस में गोस्वामी जी ने शास्त्रीय ढंग और श्रीराम के स्वयं के आचरण से बड़ी कुशलता से रामभक्ति को सर्व श्रेष्ठ सिद्ध किया है । किन्तु भक्ति के साथ ही समाज राजनीति को भी उन्होंने नहीं छोड़ा है । धर्म के क्षेत्र में राम भक्ति को सबका लक्ष्य बनाकर गोस्वामी जी ने राम चरित में समाज और राजनीति के भी आदर्श समच रखे । श्रीराम जहां आदर्श भक्त-त्रायक भगवान् हैं, वहां आदर्श समाज पुरुष और आदर्श राजा भी हैं । उनके जीवन में धर्म, समाज, जाति, राजा, योद्धा, शत्रु, आदि सभी के आदर्श हैं । तुलसी ने अपने काल की व्याधि के लिए राम नाम और राम भक्ति को ही अमोघ ओपधि मान, राम चरित मानस की रचना की । अतएव रामचरित मानस में उभयपक्ष प्रतिबिम्बित हैं ।

तुलसी का काल कैसा था, इसका वर्णन स्थान में स्थान संकेतो द्वारा मिलता चलता है । विशेषतः कलियुग वर्णन में तो स्पष्ट ही तब उनकी आंखों के आगे उनका काल था । उसमें उन्होंने धर्म, भक्ति, समाज, राजनीति आदि सभी क्षेत्रों पर प्रकाश डाला है । धर्म के क्षेत्र में नाथों ने भक्ति को उखाड़ दिया था अपने हठ योग के प्रचार और सिद्धियों से—“गोरख जगायो जोग भगति भगायो लौग ।” वर्णाश्रम व्यवस्था लुप्त थी—

निराचार जो क्षुतिपथ त्यागी । कलियुग मोई ग्यानी वैरागी ॥  
 सूट द्विजह्व उपदेसहि ज्ञाना । मेलि जनेक लेहि कुदाना ॥  
 जे बरनाधम नेलि कुम्हारा । स्वपच किरात कोल करवारा ॥  
 नारि मुई घर संपति नासी । मूंड मु डाह होंहि सन्यासी ॥  
 ते विप्रन सन पांन पुजावहि । उभयलोक निज हाथ नसा वहि ॥  
 शूद्र करहि जप तप व्रत दाना । षैठि अरासन कहहि पुराना ॥

ब्राह्मणों का यह हाल था कि—

विप्र निरञ्जु र लोलुप कामी । निराचार मठवृषली—स्वामी ॥

× × × × ×

कौ डी लागी मोह यम । करहिं विप्र गुरु घात ॥  
सामूहिक रूप में अपने काल का उन्होंने यों वर्णन किया है—

कल्लिमल प्रसे धर्म सब लुप्त भये सदग्रन्थ ।

दभिन निजमति कल्पि करि प्रगट किये बहु पथ ॥

भये लोग सब मोह यस लोभ प्रसे शुभ कर्म ।

वरन धर्म नहिं आश्रमचारी । श्रुति विरोध रत मय नर नारी ॥

द्विज श्रुति-वेचक भूप प्रजासन । कोउ नहिं मान निगम अनुशासन ॥

मारग मोई जाकहुँ जोड भावा । पण्डित मोई जो गाल बजावा ॥

मिथ्यारम्भ दम्भ रत जोई । ता कहँ सन्त कहँ सब कोई ।

अशुभ वेप भूपन धरँ भच्छामच्छ जे खाँहि ।

तेई जोगी तेह सिद्ध नर पूज्य ते कलिजुग माँहि ॥

आम लोगों की क्या हालत थी—

नारि विवस नर सकल गोसाँडे । नाचहि नट मकंठ की नाई ॥

सय नर काम लोभ रत क्रोधि । देव विप्र श्रुति सन्त विरोधी ॥

कुलवन्त निकारहिं नारि सती । गृह आनहिं चेरि निवेरी गति ॥

सुत मानहिं मातु पिता तबलौ । अथला न दीख परी नबलौ ॥

ननु पोपक नारि नरा सिगरे । पर निन्दक जे जग में बगरे ॥

कलिकाल विहाल किये मनुजा । नहिं मानत को अनुजा तनुजा ॥

स्त्रियों में व्रतना पतन था कि—

गुन मन्दिर सुन्दर पति त्यागी । भजहिं नारि पर पुरुष अभागी ॥

सौभागिनी विभूषन हीना । विधवन्ह के सिंगार नवीना ॥

अथलाकच भूषन भूरि छुधा धन हीन दुखी ममता बहुधा ॥

गुरु चेले का यह हाल है कि—

गुरु सिष बधिर अन्ध का लेखा । एक न सुनइ एक न देखा ॥

हरइ शिष्य धन सोक न हरइ । उदर भरें सोइ धर्म सिखावइ ॥

गृहस्थियों और गृहत्यागियों की दशा यह है—

यहु दाम सवारहिं जोगी जती । विषया हारि लीन्ह न रही विरति ॥  
तपमी धनवन्त दरिद्र गृहीं । कलि कौतुक तात न जात कही ॥  
इस प्रकार—

भय यरन सकर कलि भिन्न सेतु सय लोग ।  
करहि पाप पात्रहिं दुख भय रुज सोक वियोग ॥  
त्रुति मम्मल हरि भक्ति सयत विरति विवेक ।  
तांहि चलहिं न मांहयस कल्पहि पंथ अनेक ॥

नर पीड़ित रोग न भोग कहीं । अभिमान विरोध अकारनहीं ॥  
लघु जीवन संवतु पांच दमा । कल्पान्त न नामगुमान असा ॥  
सत्र लोग वियोग विमोक्षये । यरनास्रम धर्म अचार गए ॥  
तामम धर्म करहि नर जप तप व्रत मख दाना ।

देव न यरपहि धरनी वए न जामहिं धान ॥

कलि यारहिं वार दुकाल परै । त्रिनु अन्न दुखी सत्र लोग मरै ॥  
राजनैतिक दशा का भी संकेत उन्होंने दिया है—

नप पाप परायन धर्म नहीं । करि दण्ड शिडम्ब प्रजा नित हीं ॥  
और कहा है—

जासु राज प्रिय प्रजा दुखारी । सो नृप अवमि नरक अधिकारी ॥

इन सब दुर्दशाओं को देखकर भावुक महामना तुलसी का हृदय चुप नहीं रह सका । वह व्याकुल हो उठा । उसकी प्रतिक्रिया इतनी प्रबल हुई कि वह परोपकार के लिए खोजी शनकर क्षेत्र में उतरा, उसने अपने युग की शोषधि एक मात्र राम भक्ति निश्चित की—

कलि जुग जोग न जग्य न ग्याना । एक अधार राम गुन गाना ॥

सय भरोस तजि लो भज रामहिं । प्रेम समेत गाव गुन ग्रामहिं ॥

सोई भव तर कछु संसय नाही । नाम प्रताप प्रगट कलि माहीं ॥

कलियुग सम जुग आन नहिं जौ नर कर विस्वास ।

गाइ राम गुण गन विमल भव तर विनहिं प्रयास ॥

शोषधि निश्चित कर उसका स्वरूप और प्रयोग उन्होंने राम चरित वर्णन में साकार दिखाये । राम का शील, स्वरूप, हृदय, कार्य आदि का

जीवित स्वस्व्य उपस्थित किया । राम भक्ति का प्रथम समारोह । राम की उमका माहात्म्या बताया । राम का चारुण्य जगित दिखाया । राम की लोक-संग्रह की भावना भी नहीं छोड़ी । अपने काम में दृष्टित होकर हमने सर्व मंगलस्वय प्राप्त सर्व सुखद समान व्यवस्था करी राम उदरका की चारुण्य करणवा की, उन्का समुद्रजल लिए भी राम भक्ति माया है । सामाजिक व्यवस्था में गुलामी यहाँ उर व्यवस्था के समान ही है । यहाँ उर राम के चारुण्य राजव-व्यवस्था श्रीराम राज्य की है निम्नलिखित—

यचना राम विजय धरम रूप भिन्न जेन राम प्रेम ।

चलहि राम पारहि सुख नहि भय पाँक ॥ राम ॥

दहिक वैदिक भौतिक माया । राम राम भक्ति पाहनि कदाय ।  
 मय नरुदरहि परमार प्रीती । पारनि चारुण्य विरल सुखि पारि ।  
 चारुण्य पारम धरम जग मायी । एहि रहा मरनेहुँ का मारी ।  
 जय सुखु नहि यवनिउ पौरा । मय सुन्दर मय विरल मरोग ॥  
 नहीं वरिद्र कोट कपी न लीला । नहि शीर शरुण्य म मरुण्य हीला ।  
 मय निर्दम्भ धमे रत पुनी । मय धरम माहि चारुण्य मय पुनी ॥

राम राम नभगेस मुनू मयसापर जग मायी ।

काल कर्म सुभाय गुन कृत दृग्य काहनि पाही ।

दण्ड जनिन्ह कत भेद उरु नरुण्य मुनू मयसा ।

भितरु मनहि राम मुनिष जग रामचन्द्र के राम ॥

फलहि पारहि मदा तनु कानन । रहहि एक मंग राम पंचांग ॥

मय मृग महज यैर विमरुणु । मयनिह परम्पर प्रीति कतहुँ ॥

लता विटप मांगे मय पर्वरी । मन भावतो धेनु पय मरुणु ॥

मम मयपल मदा रह धरना । जेना भएँ कृत गुण की कर्णी ॥

विश्व महिषर मयूरनिह रयि मय जेतनेहि काज ।

मागे चारिद देहि जल रामचन्द्र के राज ॥

ऐसे सुख समृद्धि पूर्ण, ऐसे परिप्राप्ता राम भक्त नागरिकों में अधुपित, पत्रिण रामराज्य की कल्पना गुलामी ने की, मंगल कानोन राजव व्यवस्था की प्रतिक्रिया स्वरूप । यहाँ गुलामी के राम राज्य की कल्पना है,

जो वे विश्व में चाहते हैं। इस से अष्टी और आदर्श समाज व्यवस्था वे और नहीं समझते।

इस प्रकार राम चरित मानस में तुलसी के अपने काल के विषय में विस्तृत सकेत है। कलियुग के नाम से, उसमें तुलसी का युग ही प्रतिफलित है। इसके समक्ष ही तुलसी का दूसरा चित्र भी है और समाज एवं राज्य व्यवस्था का एक अत्युच्च आदर्श है। उनके युग विषयक संकेत मानस में उपयुक्त रूप से ही आये हैं और उनकी प्रतिक्रिया भी तुलसी पर जो हुई, वह मानस के इस आदर्श रामचरित की कल्पना के रूप में हमारे समक्ष है।

### अथवा

उत्तर:—महात्मा तुलसीदास आमूलचूल भक्तराज थे। उन की कोटि का रामभक्त अभी तक भी काई नहीं हुआ है। वे राम भक्ति में ही प्राणीमात्र का मंगल देखते थे। वैसे, वे ज्ञानी भा थे, साधु भी थे, योग के भी कुछ साधनों का उपयोग करते थे। कमकाण्ड की ओर भी उन की रुचि थी। सूफी मत का उन्हें परिचय था। ज्ञान मार्गीय सिद्धान्तों की भी उन को पूरी जानकारी थी। परन्तु कार्य रूप में उन को रामभक्ति का सिद्धान्त ही सर्वाधिक मान्य था। वे ज्ञान, वैराग्य, योग के साधन और कर्मकाण्डीय प्रक्रिया का महत्त्व भी मानते थे किन्तु भक्ति उन के मत से सर्वोत्तम थी। इन उपयुक्त सिद्धान्तों के समन्वय और सहायता से उन्होंने, प्रत्युत, अपनी भक्ति का मार्ग प्रगस्त और पूर्ण बनाया था। उन्होंने अपनी भक्ति के अग रूप में इन सभी सिद्धान्तों को स्वीकार किया है। ज्ञान के विषय में भी ऐसा ही उन का सिद्धान्त था। ज्ञान मार्ग के सिद्धान्तों को वे गलत नहीं ठहराते, प्रत्युत उन्हीं के आधार पर अपने भक्ति-मार्ग की नींव मजबूत करते हैं। तुलसी ज्ञान और भक्ति में अन्तर नहीं समझते, कारण दोनों का गन्तव्य स्थान या लक्ष्य एक है—पर ब्रह्म। केवल वहाँ तक पहुँचने के मार्गों का भेद है। गूढ को समझते हुए काक मुशुण्डा ने कहा था—

ज्ञानहि, भगतिहिं नहि कछु भेदा । उभय हरहिं भव सम्भव खेदा ॥



ज्ञान के महत्व को गोस्वामी जी समझते हैं—

ज्ञान पंथ कृपाण के धारा, परत खगेम ! हांत नहीं यारा ॥

किन्तु उस की कठोरता और साधारण जीवन में अव्यवहार्यता का भी वे समझते हैं। ज्ञान का पथ सभी नहीं पकड़ सकते, उन की शक्ति के बाहर है। निराकार का लक्ष्य बना कर उस पर बुद्धि को ठहराना अत्यन्त कठिन कार्य है, साधारणजन के लिए सफलता दुराणा मात्र है। मन की रागात्मिका वृत्ति भी अत्यन्त प्रबल है, बुद्धि पर उस का प्रभाव भी विशेष पड़ता है। वह प्रेम वृत्ति सत्व प्रधान और अमृत—राजस तामस नत्व—प्रधान भी हो सकती है। जब वह सत्व प्रधान होती है, तब वह एकान्त शुद्ध आनन्दमय होती है। किन्तु जब वह राजस तामस होती है, जैसा कि वह प्रायः मदव होती है साधारण जन में, तब विषय-लिप्सा आदि को जागृत करती है। मोह उत्पन्न होता है। बुद्धि क्लुपित होती है। अतः ज्ञान मार्ग में यह कठिनाई सब से बड़ी है और यह वृत्ति नष्ट नहीं की जा सकती। अतः ज्ञान मार्ग की भूमि का स्तर ऊँचा होने पर भी साधारणजन के लिए अव्यवहार्य सा है। कोई एक दो ही अपनाकर सफल हो सकता है। उधर उसी रागात्मिका वृत्ति का यदि कोई ऐसा सत्व प्रधान आधार रखा जाय, जिस से कि वह सदैव सत्व प्रधान रहे, तो बुद्धि का क्षेत्र भी निश्चिन्त रह सकता है और उस रति वृत्ति का भी अलौकिक विकास हो सकता है। ऐसा लक्ष्य या आधार भगवान् के सगुण अवतारी रूप ही हैं। तुलसी ने श्रीराम

के सौन्दर्य का वर्णन किया है—

राम काम सत कोटि सुभग तन दुर्गा कोटि अमित औरि मदन ।

मारुत कोटि सम विपुल यल रवि सत कोटि प्रकास ॥

समि सत कोटि सो सीतल समन सकल भवत्रासा आदि ।

विष्णु कोटि सम पालन कर्ता । रुद्र कोटि सत सम मँहरता ॥

ऐसे सर्व सुन्दर और ऐसे रक्तक भगवान् के प्रत्यक्ष रूप में भला चित्तवृत्ति क्यों न टिकेगी ? इस दृष्टि से भक्ति ज्ञान की अपेक्षा कहीं सरलतर है। इसीलिए तुलसी को भक्ति सिद्धान्त ही मान्य था, ज्ञान का नहीं। ज्ञान यद्यपि भक्ति के साथ सदैव रहता है उन के मत में। क्योंकि ज्ञान और

अज्ञान, असगुण और निर्गुण, तम और प्रकाश आदि सापेक्ष वस्तुएं हैं। एक की सत्ता के लिए दूसरी होनी चाहिए। उन्होंने कहा है—

ज्ञान कहै अज्ञान बिनु तमबिनु कहै प्रकास ।

निरगुन कहै जां सगुन बिनु सो गुरु तुलसीदास ॥

अतः ज्ञान का उन्होंने अपनी भक्ति के साथ समन्वय रखा है। क्योंकि ज्ञान की उदार दृष्टि के बिना, भक्ति निरा अन्धविश्वास भी हो सकती है। अतः ज्ञान से तुलसी ने अपनी भक्ति की नींव मजबूत की। इसी के आधार पर वे राम कृष्ण, गिब विष्णु ब्रह्मादिक में भेद दृष्टि नहीं रखते थे। वैराग्य वृत्ति भी भक्ति के साथ लगी रहती है। इन सभी को अपनी भक्ति का अंग रूप में सहायक बना कर उन्होंने अपने मार्ग का परिष्कार किया था। वे वादविवाद में न पड़ कर केवल भक्ति रस पीना चाहते थे—

वादाविवाद स्वाद तजि भजि हरि सरस चरित चित लावहिं ।

उन का सिद्धान्त था कि—

ज्ञान विराग जोग विज्ञाना । ए सब पुरुष सुनई हरिजाना ॥

माया भगति सुनहु तुम दोऊ । नारि वर्ग जानिय सब कोऊ ।

मोह न नारि नारि के रूपा । पन्नगारि ! यह रीति अनूपा ॥

इस में बताया है कि ज्ञान, वैराग्य आदि पुरुष रूप है और भक्ति नारी रूप है। भक्त स्वयं नारी रूप को प्राप्त हुआ नारियों के प्रति आकृष्ट नहीं होगा, बच जायगा। अतः यह मार्ग—भक्ति का—अधिक सुलभ और सुकर है। तभी वे कहते हैं—

सेन्य सेवक भाव बिना भव न तरिय उरगारि !

ज्ञान प्रतिपादक वाक्य उन्होंने बीच-बीच में अवश्य कहे हैं, जैसे—

गो गोचर जहँ लगमन जाई । तहँ लागि माया जानेहु भाई ।

किन्तु ज्ञान क्षेत्र में भी उन्हें विशिष्टाद्वैत वाद ही मान्य था, जो कि समस्त अवतार पूजाओं का आधार है। अद्वैतवादी वाक्य भी उन्होंने स्थान-स्थान पर कहे हैं, किन्तु विशेष बल उन का विशिष्टाद्वैत वाद पर ही है—

ईश्वर अंस जीव अनिवासी । चेतन, अमल, सहज सुखरासी ॥

सो मायावस भयउ गोसाईं । बांधेउ कीर मरकट की नाई ॥

ईश्वर और जीव के भेद को और भी स्पष्ट करत है—  
मायावस्य जीव अभिमानी । ईय वस्य माया गुनखानि ॥  
परवस जीव स्ववसभगवन्ता । जीव अनेक एक श्री कन्ता ॥

किन्तु इस माया के बन्धन से छुटकारा पाने का ज्ञान की अपेक्षा भगवान् की कृपा में ही अधिक विश्वास है—

“तुलसीदास प्रभु माह शृंखला दृष्टि है तुम्हारे तारे ।”

“तुलसीदास हरि कृपा मिटे भ्रम यह भरोस मनमाहि ॥”

“बिन तव कृपा दयालु दास हितु मोह न दृष्टै माया ।”

अतएव तुलसी ज्ञान का अभिमान न करके सदैव कहते थे—

“हौं जह जीव ईस रघुराया । तू माया पति हौं वसमाया ॥”

“ब्रह्म तू, हौं जीव तू ठाकुर हौं चैरो ।”

और तुलसी सदैव माँगते थे भक्ति का वरदान, माँझ का नहीं—

माँगत तुलसी दाम कर जोरे । वसहि राम सिय मानस मोरे ॥

इस प्रकार मानस में ज्ञान और भक्ति का पृथक्-पृथक् स्वरूप दिखा कर ज्ञान से भक्ति को समन्वित कर दिया गया है । भक्ति के बिना कोरा ज्ञान काम नहीं दे सकता, अव्यवहार्य है । मोह शृंखला के तोड़ने का राम । कृपा ही समर्थ है । यही उन का मुख्य सिद्धान्त रहा । इस से अधिक वेदान्त के सिद्धान्तों का निरूपण मानस में नहीं है । न तुलसी का दृष्टिकोण ही ज्ञानवादी था । ज्ञान की चर्चा भक्ति की चर्चा करने के लिए यदा-कदा बीच में आ जाती है । नहीं तो मानस भक्ति का ही समुद्र है । उस में, बीच-बीच में ज्ञान और वैराग्य की लहरें इधर-उधर से कहीं से आ जाती हैं, परन्तु उन सब का उस अथाह समुद्र में लय हो जाता है । ( देखिये सा० २० प्रश्न ३ प्रश्न ३ सवत् २००३ दोनों विकल्प )

# साहित्यरत्न प्रश्नपत्र उत्तर सहित

संवत् २००२ से २००६ तक

द्वितीय पत्र

लेखक—

श्री सुगणचन्द्र शास्त्री, साहित्यरत्न

प्रकाशक

रीगल बुक डिपो

नई सड़क, देहली ।

प्रकाशक—

श्री रामचन्द्र गुप्त

व्यवस्थापक—

रीगल बुक डिपो

नई सड़क, देहली ।

### सूचना

हिन्दी साहित्यरत्न के समस्त प्रश्नपत्र उत्तर सहित सं० २००२ से २००६ तक छप कर तैयार है ।

प्रथम प्रश्नपत्र उत्तर सहित लेखक श्री सुगणचन्द्र शास्त्री, साहित्यरत्न मूल्य २॥)

द्वितीय प्रश्नपत्र उत्तर सहित लेखक श्री सुगणचन्द्र शास्त्री ,, ,, ३)

तृतीय ,, ,, ,, ,, ,, ,, २॥)

चतुर्थ ,, ,, ,, ,, ,, ,, २॥)

पंचम ,, ,, विशेष कवि जयशंकर प्रसाद लेखक गोपीनाथ ब्यथित २॥)

षष्ठ ,, ,, श्री जोधसिंह रावत २॥)

सप्तम ,, ,, श्री घर्मचन्द्र शास्त्री, साहित्यरत्न २॥)

अष्टम ,, ,, दमयन्ति गर्ग एम० ए० साहित्यरत्न २॥)

मुद्रक—

पं० घर्मदेव

वैदिक प्रेस,

सीताराम बाजार देहली ।

# साहित्यरत्न प्रश्नपत्र उत्तर सहित

द्वितीय पत्र संवत् २००२

हिन्दी साहित्य—प्रश्न पत्र २

सूचना—केवल पांच प्रश्नों के उत्तर लिखिये । प्रथम प्रश्न का उत्तर देना आवश्यक है ।

१. नीचे लिखे अवतरणों के अर्थ प्रसंग देकर लिखिये और यथा स्थान काव्य-सम्बन्धी सौन्दर्य को स्पष्ट करने वाली टिप्पणियाँ भी दीजिये ।

(क) अरुण किरन पसरंत.....एकह मरै ॥

प्रसंग—प्रस्तुत पद्य चन्द्र के पृथ्वीराज रासो का है । वीर लोहान के रयसल्ल के साथ युद्ध का वर्णन है ।

अर्थ—अरुण ( बाल सूर्य ) की किरणों के फैलते ही ( सवेरे ही ) रयसल्ल आन पहुँचा । बाण रूपी पत्नी चले ( उड़ने लगे ), मानो दो मल्ल भिड़ रहे हों । आजानु (लोहान) सम्मुख हुआ । उसकी तलवार ऐसी थी, मानो अग्नि दिखाई दी हो । वह (तलवार) रयसल्ल के कन्धे पर ऐसे पड़ी, मानो ऊपर विजली चमकी हो । लोहान की तीखी तलवार धुमकने लगी, कोई घक्के खाता था और कोई मर जाता था । रुधिर का भारी परनाला चलने लगा । एक ही घाव में एक मर जाता था ।

युद्ध का वर्णन है । वीभत्स और वीर रसों का वर्णन है । महाकवि चन्द्र ने अनेक अलंकारों का प्रयोग किया है । बाणों में पत्नी का आरोप रूपक है । दो मल्लों के जुटने में उत्प्रेक्षा है । आगे, तेग में भी अग्नि की उत्प्रेक्षा की गई है । इसी प्रकार आगे तलवार के गिरने में विजली की उत्प्रेक्षा की गई है । अतिश-

योक्ति या अत्युक्ति थोड़ी बहुत सर्वत्र रहती ही है । कवि का वर्णन जोशीला है । वैसी ही भाषा भी श्रीजस्विनी है ।

अथवा

पहुँचे सुजाइ... ..खेत सोह ॥

प्रसंग—पृथ्वीराज रासो का पद्य है । पद्मावती के साथ विवाह का वर्णन है । पद्मावती को घोड़े पर चढ़ाकर चल पड़ने पर अन्य राजाओं की सेनाएँ पृथ्वीराज का पीछा करती हैं और पश्चात् युद्ध होता है ।

अर्थ—( पृथ्वीराज के आगे चल पड़ने पर ) वे तेज घोड़े वहाँ जा पहुँचे ( जहाँ पृथ्वीराज था । उसके पास ) राजाओं की मुठ-भेड़ हुई और योद्धा लोग जंग में जुट गये । पृथ्वीराज ने ( लड़ने के लिए ) जो याग ( घोड़े की ) मीठी तो आकाश में सूर्य ठहर गया और शेषनाग नीचे घसकने लगा । शूर-वीर योद्धाओं के लिए काल-रूप तलवार को पकड़ कर ( राजा पृथ्वीराज ) बड़े जोश से चलाने लगा । कमानों से अपार बाण छूटने लगे और ऐसे ही लौह-कवचों पर तलवार की धार पड़ने लगी । उस भयंकर युद्ध में सब वीर जूझ गये । घने रक्त के प्रवाह से रेत भी लाल हो गया । बरात के जो योद्धा गए थे, उन्हें मार गिराया और शत्रुओं के रुण्ड मुण्ड युद्ध में पड़े शोभा पा रहे थे ।

पृथ्वीराज के घनघोर युद्ध का वर्णन है । वीर और वीभत्स रस का प्रवाह है । अतिशयोक्ति और रूपक के साथ अत्युक्ति भी है । भाषा वीर रस के उपयुक्त गुण लिये है । वर्णन प्रवाहमय है । युद्ध की भीषणता प्रत्यक्ष हो जाती है ।

(स्व) तारन की जोति आदि कवित्त अत्र नवीन संग्रह में नहीं है ।

अथवा

नाहीं नाहीं करे... .. इकसार है ॥

प्रसंग—प्रस्तुत पद्य सेना-पति का है। कवि ने श्लेष के द्वारा कंजूस और दानी दोनों का अर्थ व्यक्त किया है।

अर्थ—( दाता याचक को ) 'नाहीं' नहीं करता और थोड़ा सा मांगने पर भी सारा ( जितना उसके पास हो ) देने को कहता है ( और सूम मांगने पर ना. ना ही करता है और थोड़ी सी चीज मांगने पर भी सब का कह देता है, दें न, नहीं देंगे, नहीं देंगे। ( दाता ) मंगतों को देखकर बार बार पट ( वस्त्र अथवा फौरन ) देता है। ( सूम मंगतों को देखकर पट ( क्वाड़ ) लगा लेता है। ) जिनको ( दाता लोगों को ) मिलने से अच्छे लाभ की घड़ी ( सुयोग ) होती है ( सूम को मिलने पर अच्छे लाभ ( प्राप्ति की घटी ( घटी-कमी ) होती है। ) और ( जो ) सदैव सब जनों के मन को अच्छी तरह भाते हैं अर्थात् जो सब को अच्छे लगते हैं। ( सूम सब जनम में भी नहीं भाते अर्थात् सूम सबको जीवन भर नहीं भाते। )-(दाता) पृथ्वी में भोगी ( ऐश्वर्य भोग करने वाला ) होकर रहता है और आनन्द ( विलास ) करता है ( और सूम पृथ्वी के मध्य ( अन्दर ) में भोगी ( सर्प ) बनकर सैकड़ों बिलों ( बिलसत ) में रहता है। ) ( दाता ) कनक ( सोने ] को भी नहीं जोड़ता ( दे देता है। ) और दान के पाठ में देने में ) सारा परिवार ही पटु है अर्थात् परिवार ही वदान्य है। ( सूम कण कण करके जोड़ता है और दान के पाठ ( अध्ययन ) की उसके लिए सदैव परिवा ( पड़वा-अनाध्या ) ही रहती है ( अर्थात् वह कभी देता ही नहीं, जैसे विद्यार्थी कभी पड़वा को नहीं पढ़ते। ) सेनापति कहते हैं, ( हमारी। ) उक्ति की रचना पर विचार करो, जिसमें दाता और सूम दोनों एकसार ( बराबर, एक से ) बना दिये गये हैं।

बहुत ही चमत्कारक ढंग से कवि ने दाता और सूम दोनों का वर्णन किया है। श्लेष का विशेष चमत्कार है। श्लेषालंकार के द्वारा ही ऐसे चमत्कार पूर्ण दो अर्थ बताये जा सकते थे। भाषा प्रवाहमय और परिमार्जित है।

(ग) अरि कै वह आज ... ... गुपाल, गुही ॥



प्रसंग—कविवर देव का पद है । किसी गोपिका की प्रेमोत्पत्ति का वर्णन है) अड़ ( जिद ) करके आज कृष्ण के रूप और गुण से लुभाई हुई वह अकेली ही ( उनकी ) पशु शाला को गई । उन्होंने ( कृष्ण ने ) भी अपना गले का हार उसके ( गोपी के ) गले में पहिना कर, मुस्कराकर और गाकर, गाय दुही । कवि देव कहते हैं, कोई चाहे अब कुछ ही क्यों न कहो, वह तो तब से ही उनके प्रेम से छुई गई ( प्रेम का स्पर्श हो गया ) । वह बालवधू सबसे यही कहती है कि देखो री ! यह माला गुपाल की गूथी हुई है ( प्रथम प्रेम में लोक लज्जा भूल गई ) ।

यहुत ही सुन्दर कोमल और मधुर भाषा में, एक सुन्दर कोमल और मधुर भावना का सजीव चित्र खींचा है । किसी की न मान कोई कृष्ण की पशु शाला में जाती है । कृष्ण केवल अपना हार पहिना कर, हंसकर गाकर गाय दुहते हैं । कितना स्वाभाविक और मोहक चित्र है । व्यंजना का अद्भुत चमत्कार है । भाषा अनुप्रास के माधुर्य से परिपूर्ण है ।

दूसरा वैकल्पिक पद्य अथ नवीन संग्रह में नहीं है ।

(घ) इक भीजै चहतै ..... चढ़ती वार ॥

प्रसंग—विहारी का दोहा है । नव यौवन के विषय में उक्ति है ।

अर्थ—नदी और आयु चढ़ती हुई संसार में कितने अवगुण नहीं करती ? कोई इसमें भीग जाते हैं, कोई लड़खड़ा जाते हैं, कोई गिर जाते हैं और हजारों दूध और बह जाते हैं ।

महाकवि विहारी ने छोटे से दोहे में नदी और नवयौवन का साम्य दिखाया है । दीपक का सुन्दर उदाहरण है । अर्थश्लेष से यह घटित हुआ है । अर्थश्लेष के बिना दोनों के धर्म समान नहीं हो सकते ।

अन्त मरैगे..... अंगार ॥

प्रसंग—विहारी ने किसी विरहोन्मादिनी का वर्णन किया है । उसे ढाक के लाल टेसू अंगारे दिखाई देते हैं ।

अर्थ—विरहिणी सखी से कहती है, हे सखी ! अन्त में तो मरना ही

है, चल पलाश की डाल पर चढ़ कर जल मरें। फिर नहीं मर सकेंगे, क्योंकि ये बिना धूँएँ के अंगारे नहीं मिलेंगे।

विरहोन्माद दशा में टेसू बिना धूँएँ के अंगार दिखाई देते हैं। आत्यन्तिक विरह का सूचन होता है। अम अलंकार है, सादृश्य के कारण एक में दूसरे का अम हो गया है। भाषा कोमल और मधुर है।

नहिं पावस' ..... फल फूल ॥

प्रसंग—विहारी ने वृक्ष की अन्योक्ति के द्वारा बताया है कि बिना कष्ट पाये, कुछ नहीं मिलता। समयानुसार सुख और दुख होते हैं।

अर्थ—हे वृक्षवर ! यह वर्षा ऋतु नहीं, अपितु ऋतुराज वसन्त है, मत भूल। (इस ऋतु में) बिना पत्तों के हुए बिना नये पत्ते फल फूल आदि कैसे मिल सकते हैं? (पतझड़ में सूखे बिना नवदल आदि नहीं मिल सकते) अन्योक्ति अलंकार है।

या भव पारावार को ..... ही आई ॥

प्रसङ्ग—विहारी ने इस दोहे में स्त्री की मोहिनी का वर्णन किया है।

अर्थ—इस संसार रूपी समुद्र को लांघ कर कौन पार जाय ? सुन्दरी रूपी छायाग्राहिणी (लंका के समुद्र में रहने वाली एक राक्षसी, जो पानी पर पड़ती हुई छाया से ही पकड़ कर पत्थरों को नीचे गिरा लेती थी। हनुमान ने उसे मारा था) बीच में ही आकर पकड़ लेती है।

कवि ने स्त्री के आकर्षण की शक्ति का द्योतन किया है, जो साधना मार्ग में भारी व्यवधान उपस्थित कर देती है। उसके आकर्षण से कोई बचे, तो संसार समुद्र से पार जाय। सांग रूपक है। कवि इसके प्रयोग में सिद्धहस्त है। प्रसाद गुण सम्पन्न भाषा में ऐसे गंभीर अर्थों का व्यंजन विहारी का ही कार्य है !

अश्रवा

मंगल बिन्दु' ..... जगत ॥

प्रसंग—विहारी ने किसी नायिका की भूषा का वर्णन किया है।

अर्थ—मस्तक का बिन्दु मंगल रूप है, सुख चन्द्रमा है और केशर

का आँडा तिलक गुरु ( बृहस्पति ) है। इन तीनों ने एक नारी ( राशि ) का आश्रय लेकर संसार के लोचनों को जल पूर्ण कर दिया है। भाव यह है कि उस सुन्दरी को देख कर संसार प्रेम में पड़ कर रो रहा है।

मंगल, चन्द्रमा और बृहस्पति के एक राशि का आश्रय लेने से वर्षा का योग होता है, ज्योतिष के अनुसार। विहारी ने इस रूपक का व्यवहार करके अपने ज्योतिष ज्ञान का परिचय दिया है। उधर नायिका का सौन्दर्य भी संसार के नेत्रों को अश्रुपूर्ण कर रहा है। विहारी के अर्थ-गाम्भीर्य का यह दोहा सुन्दर उदाहरण है।

जो चाहो चटक ' ..... ' चिकने चित्त ॥

प्रसंग— विहारी ने वास्तविक मित्रता के निभाने की विधि बताई- है कि मित्रता निःस्वार्थ भाव से ही ठहर सकती है।

अर्थ— यदि चाहते हो चमक (शोभा) न घटे और मैला न हो, तो हे मित्र स्नेह (प्रेम) से चिकने चित्त पर रजोगुण (स्वार्थ) की धूलि न लगने दो (स्वार्थ के बीच में आजाने से प्रेम शुद्ध नहीं रहता)।

यह भी विहारी की समास व्यास की सामर्थ्य का ही परिचायक है। यहां भी कवि ने रूपक का ही आश्रय लिया है, जिस के कारण भाव और भी चमत्कृत होकर विशद हो जाता है। चिकनी चीज पर धूल पड़ जाने से उसकी चमक घट जाती है। स्नेही हृदय में भी स्वार्थ की धूल पड़ जाने से उस का निर्मल रूप नहीं रहता। रूपक के साथ अनुप्रास की भी छटा है। भाषा संक्षिप्त और सामर्थ्यवती है।

पट पांखे ..

.....

तुहीं बिहंग

प्रसंग— विहारी ने पक्षी की अन्योक्ति से स्वच्छन्दता के सुख का वर्णन किया है।

अर्थ— तुम्हारे पांख ही वस्त्र हैं, कांकर खाते हो, प्रिया सदैव साथ रहती है हे आकाश में उड़ने वाले पक्षी ! पृथ्वी पर केवल एक तूही सुखी है। पहिनने, खाने, प्रेम और स्वच्छन्द विहार में पूर्ण स्वतन्त्र होने के कारण केवल पक्षी को ही सुखी बताया गया है। सारूप्य नियन्धना अप्रस्तुत प्रशंसा या अन्योक्ति अलङ्कार है। विहंग विशेषण साभिप्राय है। अतः परिकर भी है।

कौन भांति रहिहै.....

गीधहि तारि ॥

प्रसंग—विहारी का भक्ति का पद है भगवान को चैलेंज दिया जा रहा है ।

अर्थ—हे मुरारी ! अब देखना है, किस प्रकार से आपकी कीर्ति स्थिर रहेगी । तुम गीध ( जटायु ) को तारकर ही फूल गये थे, किन्तु अब मेरे से आकर विधे हो ( अब मेरे से पाला पड़ा है ) ।

विहारी ने भगवान् से कहा है कि उसे तारें, तभी भगवान् की कीर्ति स्थिर रहती है । गीध का तार देना तो साधारण कार्य था । द्रोहे से विहारी की निरभिमानता व्यक्त होती है । उक्ति चमत्कार-पूर्ण है । अनुप्रास का चमत्कार भी विद्यमान है । भक्ति व्यंग्य है ।

०. प्रश्न १ के अवतरण ( ख ) १ और ( ग ) २ तथा ( ड ) २ में जो अलंकार आये हों, उनका उल्लेख कीजिये ।

उत्तर—इस प्रश्न का उत्तर पद्यांशों के साथ ही आ चुका है । वहीं अलंकारों का भी निर्देश हो चुका है ।

३. पृथ्वीराज रासो के काव्य-सौन्दर्य का स्पष्टीकरण कीजिये अथवा उसकी प्रामाणिकता पर युक्ति-पूर्ण टिप्पणी लिखिये

उत्तर—पृथ्वीराज-रासो हिन्दी-साहित्य का आदि महाकाव्य माना जाता है । इस में चन्द ने पृथ्वीराज के जीवन की समस्त मुख्य मुख्य घटनाओं का लगभग अढ़ाई हजार पृष्ठों और ६६ समयों या अध्यायों में वर्णन किया है । इस ग्रन्थ के विषय में विभिन्न विद्वानों में विभिन्न मत प्रचलित हैं । कोई इसे जाली भाटों की कल्पना-मात्र और कोई प्रामाणिक मानते हैं । कोई सा भी मत ठीक हो, इतना तो सभी को स्वीकार है कि यह महाकाव्य आज जिस रूप में प्राप्त होता है यह इसका असली रूप नहीं है, इसमें अधिकांश प्रचलित वाद का जोड़ा हुआ है । ऐसी दशा में इस महाकाव्य के काव्य-सौन्दर्य का वर्णन करना कठिन ही है, क्योंकि जब तक असली ग्रन्थ के ही रूप का पूर्ण निश्चय नहीं काव्य सौन्दर्य किम का देखा जाय ? तो भी यथा-प्राप्य की काव्य-कला का सौन्दर्य देखा जा सकता है ।

रासो में महाकाव्य के पूर्ण लक्षण मिलते हैं। यह सर्गशुद्ध है, इसका नायक धीरोदात्त मत्कुलीन क्षत्रिय है, शृंगार वीर और शांत रसों में से इस काव्य में वीर रस प्रधान है और अन्य-रस उसके अंग हैं। इसकी कथा इतिहास-प्रसिद्ध है, जिसका नाटकीय सन्धियों में विभाजन है, स्थान-स्थान पर प्रसंगानुसृत हममें मंध्या, प्रातः, चन्द्रमा, संभोग, विप्रलम्भ, रणयात्रा, पुत्रजन्म, नदी, तालाब आदि प्राकृतिक चित्रों का भी विभिन्न छन्दों में वर्णन है, जो कि किसी महाकाव्य की विशेषताएँ होती हैं। किन्तु, कुछ या० श्याम-सुन्दर दास प्रमुख विद्वान् इसमें कथा का विकास प्रथम काव्य के ढंग का नहीं पाते, उन्हें यह ग्रन्थ, विभिन्न प्रमुख घटनाओं का संग्रह-मात्र दिखाई देता है। अतः वे इसे एक वीर-काव्य-संग्रह ही मानते हैं। अन्य विद्वान् रासो को रासक का अथवा श मानकर, इसे प्रदर्शन करने के उपयुक्त महाकाव्य मानते हैं। उनके मत से इसमें पृथ्वीराज की विशेष-विशेष घटनाओं का ही नाटकीय प्रदर्शन के लिए संकलन किया गया है, यद्यपि कथा-सूत्र उन सब में विद्यमान है। इसी कारण, उनका कहना है, कि इसका प्रारम्भ चन्द्र और उसकी पत्नी के प्रश्नोत्तर रूप में हुआ है, चन्द्र की पत्नी प्रश्न करती है और चन्द्र उसके उत्तर रूप में समस्त कथा सुनाते हैं। कुछ भी ही, "इसकी महाकाव्यता में किसी का विमत नहीं है। घटनाओं में विशेष क्रम-विकास न होने पर भी 'जीवन' के प्रायः प्रत्येक रूप का हममें वर्णन हुआ है।

रासो के विषय में कहा गया है—

काव्य समुद्र कविचन्द्र कृत सुगति समर्पण ज्ञान ।

राजनीति बोधित सुफल पार उतारन यान ॥

रासो ऐसा ही वास्तविक ग्रन्थ-रत्न है। इसमें काव्य-सौन्दर्य के साथ-साथ, ज्ञान, सुक्ति, राजनीति, ज्योतिष आदि का भी ज्ञान दिया गया है, जिसका फल इसके विधि पूर्वक श्रवण से ही होना बताया गया है। चन्द्र महाकवि थे और साथ ही पद्भाषा, व्याकरण, साहित्य छन्द, ज्योतिष वैद्यक

संगीत आदि के भी उद्भट विद्वान् थे। इन सभी का परिचय इस महाकाव्य में पूर्णतया मिलता है। चन्द ने काव्य के रसादि का तो मधुर चित्रमय वर्णन किया ही है, साथ ही काव्य के बाह्य अलंकार आदि के चमत्कार का भी पूर्ण प्रकाश किया है। चन्द काव्य-शास्त्र के मर्मज्ञ विद्वान् थे। अतः उन्होंने काव्य कला का अत्यन्त सफल और चमत्कारपूर्ण प्रदर्शन किया है। चन्द की कल्पना अनन्त शक्तिमती थी। उसी के बल पर इन्होंने अपने वर्ण्य विषयों का विशद, चमत्कार पूर्ण और चित्रमय वर्णन किया है। वैसी चन्द की शैली भी है, जिसमें वीर रस के उपयुक्त श्रोत्र और अन्य कोमल रसों के उपयुक्त कोमलता और स्वाभाविकता प्रभूत मात्रा में मिलती हैं। प्रसगानुकूल रस रीति, अलंकार आदि के साथ काव्य में संगीत का सुन्दर विधान किया गया है। रासो के काव्य-सौन्दर्य के विशेष दर्शन के लिए उसके रूप-वर्णन, सौन्दर्य वर्णन और युद्ध वर्णन के स्थल विशेष उपयुक्त हैं। इसके काव्य सौन्दर्य की, इसलिए, टाड आदि विदेशी साहित्य-खोजी विद्वानों ने भी मुक्त-कण्ठ से प्रशंसा की है।

इसकी भाषा का मुख्य रूप ढिंगल होते हुए भी वह शुद्ध नहीं है। उसमें संस्कृत अपभ्रंश प्राकृत आदि का सम्मिश्रण है। ढिंगल भाषा की शैली भी अधिकांश में अपनाई गई है। साथ ही अर्बी फारसी पंजाबी आदि के शब्द भी मिलते हैं। इन सब के सम्मिश्रण से भाषा अत्यन्त रम्य, प्रवाहमय और बलवती होकर विषय के अनुकूल चली है। संक्षेप में चन्द सच्चे अर्थों में रससिद्ध कवीश्वर थे, यह उनके इस महाकाव्य से सिद्ध हो जाता है।

#### अथवा

रासो की प्रामाणिकता के विषय में आजकल अनेक मत-विभेद प्रचलित हैं। कुछ विद्वान् इसकी भाटों की कोरी कल्पना मात्र मान कर सर्वथा जाली या कपोल-कल्पित बताते हैं और कुछ ऐसा नहीं मान कर इसको प्रामाणिक ग्रन्थ मानते हैं, जिसमें अनेक वाद के जोड़े हुए प्रचिन्ताश भी विद्यमान हैं।

अधिकांश विद्वान् इस दूसरे मत के ही पक्षपाती हैं। इन मतों का संक्षिप्त मार नीचे दिया जाता है।

रामो की ८—६ प्रतियां मिलती हैं, जिनके परिमाण में बहुत भेद है—किसी में कितने श्लोक हैं और किसी में कितने। उनमें १३०० से लेकर एक लाख की श्लोक संख्या मिलती है। भाषा का विभेद भी बहुत है। किसी स्थल पर भाषा बहुत पुरानी है, कहीं मध्य-कालीन और कहीं उनमें भी शर्वाचीन।

इसी आधार पर मुरारी दीन और श्यामलदान ने सर्व-प्रथम रामो को अप्रामाणिक ठहराने का प्रयत्न किया। पश्चात् डा० बुलर और ओम्का प्रभृति ऐतिहासिकों ने इसी मत का और भी अधिक बृहद् रूप में प्रतिपादन करके रामो को जाली सिद्ध किया। उनके मत का आधार संक्षेप में निम्न तर्क है—

१ — इसमें की ऐतिहासिक घटनाएँ अन्य तत्कालीन इतिहास-ग्रन्थों, दान पत्रों और शिला-लेखों आदि में वर्णित घटनाओं से भिन्न हैं। कश्मीरी कवि और पृथ्वीराज के समकालीन जयानक द्वारा लिखित पृथ्वीराज-विजय नामक संस्कृत काव्य में वर्णित पृथ्वीराज के जीवन की अनेक घटनाएँ, माता पिता आदि के नाम, वंश-परिचय आदि ऐतिहासिक तथ्यों से मेल पाती हैं, किन्तु उन्में वर्णित घटनाओं में और पृथ्वीराज रासी की अनेक घटनाओं में महान् अन्तर है। उन्में कहीं भी चन्द्र वरदायी नाम के किसी कवि का पृथ्वीराज की सभा में होना नहीं लिखा गया। रामो में लिखा है दिल्ली के तैबर राजा अंगपाल की छोटी पुत्री कमला का पृथ्वीराज के पिता सोमेश्वर ने विवाह हुआ था, अंगपाल पृथ्वीराज को गद्दी देकर बद्रीनाथ की यात्रा को गया था, समर सिंह पृथ्वीराज की बहिन पृथा का पति था, पृथ्वीराज ने गुजरात नरेश भीम से अपने पिता की मृत्यु का बदला लिया था, पृथ्वीराज के ३६ वर्ष की अवस्था तक १४ विवाह हुए थे, गजनी जाना, संयोगिताहरण की कथा आदि घटनाएँ जिलालखान, पृथ्वीराज विजय, हम्मिर रामो आदि अन्य ऐतिहासिक ग्रन्थों में वर्णित घटनाओं के प्रतिकूल हैं।

२—रासो में दिये हुए सम्बत् और तिथियां आदि गलत हैं। उनमें और अन्य इतिहास-ग्रन्थों की तिथि सम्बत् आदि में ६०—१०० वर्ष का अन्तर मिलता है। पृथ्वीराज के जन्म अमर, राज्यारोहण आदि की तिथियां अशुद्ध हैं।

३—भाषा में अरबी फारसी आदि के शब्द रासों की प्राचीनता का खण्डन ही करते हैं, क्योंकि उस समय मुसलमानों का इतना प्रभुत्व इस देश में नहीं हुआ था।

४—भाषा का रूप अस्थिर है। उसमें अत्यन्त प्राचीन भाषा की भी विशेषताएँ हैं और नवीन की भी। अनुस्वार की भरमार है। प्राकृत और अप-भ्रंश शब्दों की भरमार है। भाषा की संयोगान्त और वियोगान्त दोनों दशाएँ रासो की भाषा में मिलती हैं। विभक्तियाँ भी नवीन और पुरातन दोनों प्रकार की मिलती हैं।

मुख्यतया इन्हीं आधारों पर वे रामो को सत्रहवीं अष्टारहवीं शताब्दी की रचना मानते हैं, पृथ्वीराज के समकाल की नहीं।

इनके विपक्ष में वा० श्याम सुन्दरदास, मिश्रवन्धु, मोहनलाल विष्णुलाल पांड्या आदि विद्वान् इस ग्रन्थ को प्रामाणिक मानते हैं और उपर्युक्त तर्कों का खण्डन निम्न प्रकार से करते हैं।

१.—इतिहास की घटनाओं से विरोध होने के, इनके मत में, तीन कारण थे—१. चन्द ने पृथ्वीराज के शौर्य वीर्य आदि का अतिशयोक्ति पूर्ण वर्णन किया है, जो कि कल्पना प्रधान एक महाकवि के लिए स्वाभाविक है। २. इतिहास की भ्रान्तियाँ भ्रान्तियाँ नहीं हैं। नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित अनेक दान-पत्रों, ताम्र-पत्रों आदि से वे मेल खा जाती हैं। ३. अनेक भ्रान्तियाँ प्रक्षिप्त श्रंशों के कारण प्रतीत होती हैं।

२.—संवत्तों और तिथियों में सर्वत्र प्रायः ६० वर्ष का अन्तर रहता है। इसके लिए, इस पक्ष के विद्वानों ने, एक अनन्द संवत् का पता लगाया है, जो उस समय प्रचलित था। यह संवत् शास्त्रीय संवत् से ६० वर्ष ही पीछे रहता है। चन्द ने इसी संवत्



का प्रयोग किया है । मिश्रयन्त्रु और पाण्डया जी इस मत के पोषक हैं ।

३.—विदेशी अर्थों आदि भाषाओं के शब्दों के विषय में कहा जाता है कि मुसलमानों का यद्यपि उस समय इस प्रदेश में आधिपत्य अत्यन्त नहीं हुआ था, किन्तु उनका सम्पर्क होने लगा था । सिन्ध में उनका राज्य कायम हो गया था, पंजाब में भी उनका प्रभाव हो गया था । उनके साथ व्यापारिक संबन्ध भी होता था । चन्द्र पंजाबी लाहौर का निवासी था । अतः इन कारणों से उन की भाषा में १० प्रतिशत अर्थों फारसी आदि के शब्द घुस गये हैं । अथवा गनों में पश्चात् के समयों में प्रसिद्ध पाठ भी जोड़े गये । इसलिए भी फारसी आदि के शब्दों का आगमन हो गया ।

४.—भाषा के विषय में इन लोगों का कहना है कि रासो की भाषा का प्राचीन रूप उसकी प्राचीनता और अतएव उसकी प्रामाणिकता का भी पोषक है और नवीन रूप इसके प्रसिद्ध अंशों की सर्वानता का सूचक है ।

इन युक्तियों के आधार पर ये लोग रासो को प्राचीन और प्रामाणिक तो मानते ही हैं, किन्तु साथ ही यह भी मानते हैं कि इस में प्रसिद्ध अंश भी पर्याप्त हैं ।

यही मत अधिकतर मान्य है । रासो जैसा बृहद् अपूर्व महाकाव्य ग्रन्थ सर्वथा जाली नहीं हो सकता । यह ग्रन्थ चन्द्र द्वारा ही शृङ्घरीराज के समय में लिखा गया था, यद्यपि इस का आकार उस समय इतना बड़ा नहीं था । इसकी अनेक घटनाएँ फारसी के इतिहास ग्रन्थों से और नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित ऐतिहासिक दान-पत्रों आदि से पुष्ट हो जाती हैं । जो घटनाएँ नहीं मिलती या इतिहास-विग्रह प्रतीत होती हैं, उनमें अधिकांश प्रसिद्ध हैं । भाषा भी समय समय पर बदलती रही । क्योंकि इसकी कोई प्रामाणिक प्रमाणियाँ नहीं थी । अतएव यह भाषा की स्मृति के आधार पर ही बहता रहा । यही कारण है, भाषा कई मूल की मिलती है ।

इसके अतिरिक्त उस समय की ऐतिहासिक खोज भी अभी अधूरी ही है । संभव है और खोज होने पर रासो विषयक अनेक आन्तरिक दूर ही जायं । अतः, श्रीमा जी आदि की केवल उपयुक्त युक्तियों के आधार पर रासो जैसे अपूर्व काव्य-कलापूर्ण महाकाव्य को सर्वथा अप्रामाणिक मान लेना हिन्दी साहित्य के प्रति महान् अन्याय करना है । अपने अनेक प्रसिद्ध ग्रंथों के साथ भी रासो चन्द्रकृत हिन्दी का आदि महाकाव्य है, जो बाद के काल में अर्द्धशिक्षित चारणों के हत्ये चढ़ कर आज के रूप को प्राप्त हुआ है ।

४.—देव और विहारी के काव्य की तुलनात्मक आलोचना लिखिये ।

उत्तर—विहारी और देव दोनों महाकवि थे । काव्य के आन्तर और बाह्य पक्षों का दोनों के काव्य में पूर्ण विकास है । दोनों ने रस भाव आदि के मनोहर चित्र उतारे हैं । दोनों का ही विशेष प्रिय रस शृंगार था यद्यपि अन्य रसों की भी उक्तियां दोनों की मिल जाती हैं । दोनों की ही भाषा टकसाली शुद्ध मानी जाती है । दोनों को ही काव्य कला के समान ही भाषा पर भी पूर्ण अधिकार था । भाषा दोनों की वशवर्तिनी होकर चली है । दोनों ही रीति काल के प्रतिनिधि कवि हैं । दोनों ने ही नायक नायिकाओं के विविध भेदों के रूप-मधुर भावमय चित्र उतारे हैं । दोनों ही सौन्दर्य के चिंतने भावुक और रसिक रससिद्ध कवीश्वर थे । दोनों ही काव्य शास्त्र आदि के परिणत थे ।

किन्तु दोनों में विभेद भी है । विहारी का केवल एक ग्रन्थ 'विहारी सतसई' मिलता है और देव ने लगभग १०-१२ ग्रन्थों की रचना की जिनके विषय भिन्न भिन्न हैं, भक्ति, संगीत, काव्य, शृंगार नीति, वैराग्य आदि । विहारी विशेषतया चमत्कार-प्रिय कवि हैं । वे भाव-चमत्कार और बाह्य चमत्कार दोनों को प्रेम करते हैं । और, देव विशेषतया मधुर भावों के ही चित्र बनाने में सिद्धहस्त हैं । विहारी में अनुपम समास शक्ति है, छोटे से द्रोह जैसे छन्द में 'उन्होंने' इतने गंभीर और विशद अर्थों का अभिव्यंजन किया है कि केवल सात ग्यो द्रोहों के बल पर ही उन्हें महाकवि का स्थान मिल गया है । और देव ने अधिकतर कवित्त सवेया आदि चड़े

छन्दों का प्रयोग किया है और न उन्होंने विहारी के समान व्यंजना से ही उतना काम लिया है। उन्होंने तो विभिन्न देशों की नायिकाओं के भावों आदि के स्वाभाविक विषय ही अधिक बनाये हैं। विहारी में उक्ति वैचिध्य और कला चमत्कार अधिक है, और देव में कम। विहारी ने जहाँ शब्दों से, सूक्ष्म संकेतों से रसों या भावों के अनन्कृत नापा में कित्त उड़े किये हैं, वहाँ देव ने उन्हीं के लिए वाक्यों और स्वाभाविक स्थूल वर्णन से काम लिया है। विहारी की दृष्टि अलंकार पर भी टलनी ही रहनी थी जितनी भाव पर और देव की अधिकतया भाव पर।

इसके अनिरिक्त विहारी देव से ७०-८० वर्ष पूर्व हो चुके थे। देव के समय में विहारी के दोहे न्यूय प्रचलित थे। अत देव उनके काव्य से प्रभावित भी हुए। यद्यपि देव ने विहारी का चमत्कार-प्रेम उतनी मात्रा में नहीं लिया, पर उनकी वर्णन शैली, उनके अनेक रूपकों और भावों का देव ने अविकल ग्रहण किया। विहारी के भावों की छाया देव में अनेकत्र दिखाई पड़ जाती है। विहारी ने जिम् भाव को दोहों में बिठाया है, देव ने उसे यड़े छन्द में ढाला है। निम्न उद्धरण इसके प्रमाण हैं:—

हौं ही वीरी विरह यस के बौरौ यह गांव ?

कहा जानि ये कहत हैं समिहिं सीत कर नांव ॥

इस लहजे और भाव को देव कई जगह लाये हैं, देखिये—

हौं ही भुलानी कि भूले सबै, कहैं त्रीपम सरनागम माई ।

❀ ❀ ❀ ❀

याल ! कहा लाली भई, लोयन कोयन मांहि ।

लाल ! तिहारे दगन की परी दगन में छांह ॥—विहारी ।

❀ ❀ ❀ ❀

भोरभये मन भावन आये श्री प्यारी तिन्हें लखिकै-दग फेरे ।

सीधे सुभायन लाल कही, कहु काहिक लाल बिलोचन तेरे ?

बोल उठी तिय मान भरी श्री गुमान भरे करि नैन तरेरे ।

काहू के रंग रंगे दग रावरे, रावरे रंग रंगे दग मेरे ॥

❀ ❀ ❀

ग्रीषम वासर सिसिर निसि, पिय मो पाम वासय ।—विहारी ।  
 लै सिसिरौ निसि, दै दिन ग्रीषम, आंखिन राखि गये ऋतु पावस ।—देव

+ + + +

दुहुँ और ऐँची फिरै, फिरकी लौं दिन जाय ।—विहारी ।  
 धाई फिरै फिरकी सी दुहुँ जिमि देव दुवौंगुन जोर के ऐँची ।—देव ।  
 आजु मिले सुभली करी भले बने हौं लाल ! विहारी ।  
 ... .. भली भई आजु भले बनि आये ।—देव ।

किन्तु यह भाव—साम्य चौर-कृत्य नहीं है । देव स्वतंत्र प्रतिभा सम्पन्न कवि थे । किन्तु विहारी जैसे कवि का संस्कार रूप में देव पर प्रभाव न पडना अस्वाभाविक सा होता । इस प्रकार का भाव-साम्य अनेक महाकवियों में मिलता है । कभी कभी किसी महाकवि के भाव के सामने उम विषय में अन्य कोई उससे अच्छा भाव सुझता ही नहीं । कभी कभी किसी का भाव किसी को इतना पसन्द आजाता है कि वह जानबूझ कर उसको अपनी शैली में ढाल देता है । ऐसे ही अन्य कारण भी हो सकते हैं । प्रमाण रूप में देव की स्वतंत्र प्रतिभा का चमत्कार उनके काव्य-कानन में बिखरा पडा है । यों तो विहारी के भी अनेक भावों का आधार गाथा-सप्तशती, अमरक, शतक आदि प्राकृत और संस्कृत के काव्यों के पद्य हैं । विहारी ने उन भावों को लेकर अपने ढंग में सजाकर अभिव्यक्त किया है । इस प्रकार का दानादान सदैव चलता है । विहारी और देव दोनों पर ही प्रथम के कवियों का प्रभाव पडा था । किन्तु दोनों ने अपनी स्वतंत्र प्रतिभा का विकास अपनी रचनाओं में दिखाया । दोनों के काव्य हिन्दी की अमर विभूतियाँ हैं, जिनका रसास्वादन प्रत्येक काल में सहृदय लोग करते रहेंगे ।

प्रश्न ५—राजस्थान के दो प्रमुख वार रस या शृंगार रस के कवियों का परिचय दीजिये और उनके काव्य पर प्रकाश डालिये ।

उत्तर—राजस्थानी साहित्य के वीररस के कवियों में दलपत विजय और सूर्यमल प्रमुख कवियों में से हैं । इनका सत्सिद्ध परिचय निम्न दिया जाता है ।

१ दलपत विजय—इन्होंने 'सुम्माण रासो' नामक ग्रन्थ लिखा है, जिसमें मेवाड़ के सुमाण (द्वितीय) के अगदाद के खलीफा अमामू के साथ हुए युद्धों का वर्णन है। इनकी जाति के विषय में मतभेद है। कुछ विद्वान् इन्हें भाट मानते हैं। कुछ इन्हें जैन साधु बताते हैं। इन्हें चित्तौड़ के रावल सुमाण (द्वितीय) का समकालीन माना जाता है। इसके अतिरिक्त इनका कुछ जीवन वृत्त ज्ञात नहीं है।

इनका काव्य भी अमंदिग्ध नहीं है। इस काल के अन्य काव्य ग्रन्थों के समान इसकी भी सामग्री संदिग्ध है। इसमें रावल सुमाण (द्वितीय) के २४ युद्धों के वर्णन से लेकर राणा प्रताप तक का वर्णन है। वर्णन वीर रस-पूर्ण है। रावल सुमाण ने खलीफा की सेनाओं को बार बार परास्त करके भगाया था। इन सबका दलपत विजय ने अपनी स्वाभाविक प्रवाहमय और ओजस्विनी ढिगल भाषा में जोशीला वर्णन किया है। भाषा में भी विभेद है। प्रथम भाग की भाषा पृथ्वीराज रासो की भाषा से भी प्राचीन काल की है और बाद के भाग की महाराणा प्रताप के काव्य (सत्रहवीं शताब्दी) की है। इसकी एक हस्तलिखित प्रति श्री आचार्य शुक्ल जी को प्राप्त हुई थी, जो नागरी प्रचारिणी सभा काशी में सुरक्षित है। इसके २६० पृष्ठ हैं। महाराणा प्रताप तक के वर्णन से अनुमान किया जाता है कि यह ग्रन्थ पहिले से अपूर्ण रूप में चला आ रहा था, महाराणा प्रताप के समय में इसका पुनर् लेखन हुआ और इसमें उनका वर्णन भी जोड़ दिया गया। अतएव यह भाषा-भेद मिलता है। शिवसिंह सेंगर ने इस काव्य का दलपत विजय नामक किसी भाट को लेखक बताया है। किन्तु निश्चयतः नहीं कहा जा सकता कि दलपत विजय ने इसके पूर्व भाग को बनाया था या पश्चात् के को। एक उदाहरण—

आव आव अम्बाव भगति की जे भारति ।

जाग जाग जगदम्ब ! मन्त सानिध सकति ॥

इसका रचना काल १७०० ई० से १७६० तक माना जाता है।

कविराजा सूर्यमल्ल का जन्म चारणों की मिश्रण शाखा के वंश में सं० १२७२ में वृन्दी में हुआ था। इनके पिता का नाम चण्डीदान था।

इनके पिता भी वूंदी के राज-कवि थे । बाद में इन्होंने भी वूंदी के राज-कवि का पद पाया । इनके अपने ही उल्लेख के अनुसार इन्होंने छः विवाह किये थे, परन्तु निःसन्तान रहे । ये अत्यन्त विलास परायण, शराब के नशे में सदैव चूर रहने वाले, गुस्सैल और स्वतंत्र-वृत्ति वाले व्यक्ति थे । व्यवहार रूखा होने के कारण लोग इनसे मिलते घबराते थे । नशे की हालत में इनकी कल्पना शक्ति और भी तीव्र होकर सुन्दर कविताएँ बनाती थी । इनका हृदय एक उत्कृष्ट कोटि के कवि का भावुक हृदय था । इन्होंने अनेक शास्त्रों में प्रवीणता प्राप्त की थी और ये संस्कृत प्राकृत, अपभ्रंश, डिंगल, पिंगल आदि कई भाषाओं के ज्ञाता थे ।

डिंगल के वीर रस के कवियों में इनका स्थान सर्वोच्च कवियों के साथ है । इन्होंने वंशभास्कर, वीरसप्तशती, बलवन्त विलास और छन्दो मयूख नामक चार ग्रन्थ लिखे हैं । इनमें से वंशभास्कर इनकी सर्वोत्कृष्ट रचना मानी जाती है । इसमें वूंदीराज्य का इतिहास है, साथ ही अन्य रियासतों के इतिहास की घटनाएँ भी आई हैं । इस ग्रन्थ का राजस्थान में बहुत प्रचार और सम्मान है । तत्कालीन वूंदी नरेश रामसिंह जी की आज्ञा से यह ग्रन्थ लिखा गया था । वीर सप्तशती में वीर और वीर-गनाओं के हृद्गत स्वाभाविक भावों का अत्यन्त मधुर और ओजपूर्ण वर्णन हुआ है । वीर वर्णन में इनका स्थान अत्यन्त उच्च, अपितु सर्वोच्च तक, माना जाता है । युद्ध वर्णन में इनको योरोपीय महाकवि होमर के बराबर समझा जाता है । इनके युद्ध वर्णन जहाँ भी हुए हैं, अत्यन्त विशद हुए हैं, युद्ध का कोई भी रूप इन्होंने छोड़ा नहीं है, मुठभेड़, जयघोष, भगदड़ और आहतों का आर्तनाद आदि किसी भी रूप को नहीं छोड़ा गया है । इनका वीर वर्णन अत्यन्त विशद, भावपूर्ण और ओजस्वी है । वीर के साथ में वीभत्स का भी वर्णन अत्यन्त रोचक है । रक्त की नदी, लाशों पर मांसाहारी पक्षियों का जमाव, रुएड मुएडों का फडकना आदि का विशद वर्णन रहता है । साथ में विविध अलंकारों का भी स्वाभाविक सहयोग रहता है ।

इनकी भाषा पूर्णतया न शुद्ध डिंगल है और न पिंगल है । वह चारणों

की भाषा है, जिसमें संस्कृत, प्राकृत, पेशाची, अपभ्रंश, डिंगल पिंगल आदि का सम्मिश्रण रहता है। एक उदाहरण—

पीहर पूँछे खोलणी, पेई भूपण केर ।  
देइवियां बाभी हँसी, नणद कनै नालेर ॥

### अश्रवा

राजस्थान के प्रमुख शृंगारी कवियों में नरपति नल्ह और पृथ्वीराज का विशेष स्थान है। इन दोनों का सख्ति विवरण नीचे दिया जाता है।

नरपति नल्ह—का जीवन वृत्त विशेष ज्ञात नहीं है। ये विग्रह राज चतुर्थ उपनाम वीसलदेव के राजकवि थे। इन्होंने वीसलदेव रासो नामक काव्य लिखा है। इसमें सभी घटनाओं का वर्तमान काल की क्रियाओं के द्वारा वर्णन किया गया है, जिससे इनके वीसलदेव के सम-काल में होने का अनुमान किया जाता है। वीसलदेव का समय १२२० के लगभग निश्चित किया गया है। कवि ने भी ग्रन्थ में रचना काल “बारह सै बहोत्तर” ही दिया है, जिसका अर्थ १२१२ लिया जाता है। जाति के विषय में भी मतभेद है। कुछ बहानू—आचार्य शुक्ल जी प्रमुख—इन्हे भाट मानते हैं। कवि ने अपने लिए व्यास शब्द का प्रयोग किया है, जिसके आधार पर इनकी जाति भाट मानी जाती है। किन्तु अग्रचन्द्र नाहरा ने व्यास शब्द से ब्राह्मण अर्थ लिया है, क्योंकि राजपूताने में व्यास ब्राह्मणान्तर्गत ही होते हैं। नरपति इनका मुख्य और नल्ह धरलू नाम प्रतीत होता है।

वीसलदेव रासो लगभग दो हजार चरणों का मुक्तक काव्य ग्रन्थ है। इसमें ग्रन्थ गाने योग्य मधुर मुक्तक गीतों में लिखा गया है। इसमें चार खण्ड हैं। प्रथम खण्ड में सांभर नरेश वीसलदेव की मालवा के भोज [परमार की पुत्री राजमती से विवाह होने की कथा है। दूसरे में, वीसलदेव राजमती से नाराज होकर, उड़ीसा जाकर एक वर्ष रहता है, उसका वर्णन है। तीसरे में, राजमती के वियोग और वीसलदेव के उड़ीसा से लौटने का वर्णन है। चौथे में, भोज के अपनी पुत्री को घर ले जाने और फिर वीसलदेव के उसको मनाकर वापिस लाने का वर्णन हुआ है।

यह काव्य प्रधानतया वर्णनात्मक है। घटनाओं का वर्णन उसमें बहुत कम है। वीसलदेव इतिहास प्रसिद्ध वीर है। आक्रमण करके कई बार मुसलमानों को अनेक प्रदेशों से भगाया था। दिल्ली और हांसी पर इन्होंने अधिकार कर लिया था। परन्तु नल्ह कवि ने उनके जीवन की दो ही घटनाओं का वर्णन किया है—भोज की पुत्री से विवाह और उड़ीसा जाने का। कवि का लक्ष्य प्रधानतया शृंगार वर्णन है। काव्य में संयोग और वियोग दोनों का ही मुख्यतः वर्णन हुआ है। वीर रस का कहीं कहीं बीच बीच में थोड़ा सा आभास अवश्य मिल जाता है, नहीं तो कवि ने शृंगार का ही स्वच्छन्दता से वर्णन किया है।

ग्रन्थ की रचना काल के विषय में मतभेद है। आचार्य शुक्ल जी, यादू श्यामसुन्दर दास आदि 'यारहसो यहीउत्तर' का अर्थ १२१२ लेते हैं और ओम्हा जी आदि विद्वान् १२७२ अर्थ लेकर वीसल देव को विग्रहराज तृतीय मानते हैं। इस ग्रन्थ की प्रकाशित प्रति एक ही मिलती है जैसे अन्य प्रतियाँ भी हस्तलिखित रूप में हैं। सब में पर्याप्त पाठ-भेद है। इनमें जयपुर और बीकानेर वाली दो ही प्रतियाँ प्रामाणिक मानी जाती हैं।

रासो में वंश वर्णन न होने के कारण, यह निश्चित करना कठिन है कि वस्तुतः नल्ह का वर्ण्य कौनसा विग्रहराज था। अजमेर और सांभर राज्यों में चार विग्रहराजों का नाम आता है। वीसलदेव रासो में विग्रहराज चतुर्थ का वर्णन मानें, तो उसका भी परमार की पुत्री राजमती से विवाह होने की घटना मनघटन्त है। भोज की मृत्यु उससे १०० वर्ष पहले ही चुकी थी। अतएव ओम्हा जी वीसलदेव को विग्रहराज तृतीय ही मानते हैं। विजोल्यां के शिलालेखों से भी इसी मत की पुष्टि होती है, विग्रहराज तृतीय की पत्नी का नाम राजदेवी लिखा है, जो वीसलदेव रासो की राजमती से भिन्न नहीं प्रतीत होता। उड़ीसा यात्रा करने की बात भी ऐसी ही इतिहास विरुद्ध है। चारों विग्रहराजों में से किसी ने भी यह यात्रा नहीं की थी। वस्तुतः नल्ह ने सुनी सुनाई कथाओं के आधार पर, इतिहास का विशेष ज्ञान प्राप्त किये बिना ही कथानक का वर्णन किया है। इसको अपनी कल्पना से और भी अनैतिहासिक कर दिया है। अतः इतिहास की दृष्टि से इसका विशेष मूल्य



नहीं है। यहकाव्य]स्तुतः कल्पना प्रधान वर्णनात्मक काव्य है। कवि ने संयोग और वियोग शृंगार का ही मुख्यतः अपनी कल्पना में मनमाना रंग दे कर वर्णन किया है। काव्य कला की दृष्टि में भी वर्तमान वीमलदेव रासो का विशेष महत्त्व नहीं। नरह साधारण कोटि का कवि था। उसकी शैली, प्रयत्न कल्पना बहुत ऊँचे ढंग की नहीं है, वर्णन अस्त व्यस्त में है। घटनाओं में कोई क्रम नहीं है। साहित्यिक सौन्दर्य और रोचकता की कमी है। अनेक वर्णन शुष्क से हैं। कुछ एक स्थल विशेष मरम हैं, जैसे नृतीय सर्ग में सहेलियों का पारस्परिक वार्तालाप। इसमें हृदय की स्वाभाविक अभिव्यंजना है।

वस्तुतः तो इस काव्य का अमली रूप क्या है, यह निश्चित करना कठिन है। गेय पदों में इसकी रचना होने के कारण समय समय में इसके रूप में परिवर्तन होते रहे और यह जिस रूप में मिलता है, उसमें कह नहीं सकते कि कितना अश्रुत असली है और कितना प्रक्षिप्त या परिवर्तित। भाषा को देखने से भी ऊपर का विचार ही दृढ़ होता है। इसकी भाषा मुख्यतः डिङ्गल है, किन्तु प्रारम्भिक रूप में। अनेकत्र भाषा १७ वीं शताब्दी की प्रतीत होती है, किन्तु अन्यत्र पुरानी भी हैं। विभक्तियाँ संस्कृत की तरह शब्दों से संयुक्त रूप में भी आई हैं और हिन्दी के समान वियुक्त रूप में भी। इसी प्रकार क्रियाएँ भी संस्कृत और हिन्दी दोनों के ढंग की हैं। धातु में प्रत्यय जोड़ कर भी क्रियाओं के विभिन्न कालों के सूचक रूप बन गये हैं और सहायक क्रियाएँ जोड़कर भी क्रियाओं के विभिन्न कालों के सूचक रूप बनाये गये हैं। इस प्रकार भाषा कहीं अत्यन्त प्राचीन १३ वीं सदी की है और कहीं मध्य-काल की। इसी प्रकार यह निश्चय हो जाता है कि वर्तमान रूप अनेक समयों के परिवर्तनों के बाद सामने आया है।

इतिहास आदि की दृष्टि से इस काव्य का इतना महत्त्व न होने पर भी यह डिङ्गल हिन्दी का प्रथम काव्य माना जाता है।

एक उदाहरण—गरब न बोलो हो मो भरतार ।

बाजा बाजे राजा असिय हजार ॥ आदि

पृथ्वीराज वीकानेर के बसाने वाले राव वीका जी के वंशधर थे।

जन्म सं० १६०६ में, कल्याण मल के यहां हुआ। ये अकबर के प्रसिद्ध सेना नायक रामसिंह जी के छोटे भाई थे और उन्हीं के कारण से अकबर के राज दरबार में भी रहते थे। अकबर इनसे विशेष प्रेम करता था और इन्हें अपने राज्य का एक विशेष स्तम्भ समझता था। ये बड़े निर्भय, वीर, अजिजी, स्पष्टवक्ता और स्वजाति और स्वदेश के अत्यन्त अभिमानी थे। साथ ही संस्कृत साहित्य, दर्शन, ज्योतिष, छन्द, संगीत आदि के भी विद्वान् थे। ये भक्त भी पूरे थे। नाभादास जी ने भक्तमाल में इन्हें आदर पूर्वक स्मरण किया है। लाजादे नामक अपनी पहली स्त्री की मृत्यु पर इन्होंने चांपादे नाम की विदुषी और कवयित्री सुन्दरी कन्या से विवाह किया था। यह जैसलमेर के रावल हरराज की पुत्री और पृथ्वीराज की पहिली पत्नी से भी अधिक सुन्दर, रसज्ञ और गुणवती थी। दोनों पति पत्नी कविता करते थे। ये अकबर के दरबार में रहते हुए भी उन्की कृत्नीति से सहमत नहीं रहते थे। मौका आने पर अपनी देशभक्ति के जोश में ये अकबर को साफ सुनाने में भी भय नहीं करते थे। महाराणा प्रताप के विषय में यह कहने पर कि वह अकबर के सामने नतमस्तक हो जायगा, इन्होंने बड़े निर्भीक और अजिजी शब्दों में कहा था, '.....सूर्य भले ही अपनी तेजी को छोड़ दे, परन्तु प्रताप शरीर में बल, नसों में रक्त और हाथ में तलवार रहते कभी भी सिर नहीं झुकायेगा।' अकबर और सारे दरबारी दंग रह गए थे। अकबर वस्तुतः इनकी स्वदेश भक्ति और आत्माभिमान से घबराता भी था। तो भी वह इनकी कदर करता था। एक अन्य किम्बदन्ती के आधार पर, अकबर के पूछने पर इन्होंने अपनी मृत्यु के विषय में भविष्यवाणी कही थी कि वह मथुरा के विश्रान्ति घाट पर होगी और उस समय एक सफेद कौआ आयेगा। यह घटना कहते हैं, बिल्कुल सत्य सिद्ध हुई थी।

पृथ्वीराज भावुक कवि थे। इन्होंने शृंगार रस का सर्वोत्कृष्ट वर्णन किया है। इनके चार ग्रन्थ मिलते हैं—वेलिक्रिसनरुक्मणीरी, दशरथ रावउत बसडेव रावउत और गंगालहरी। इनके अतिरिक्त इनके अन्य फुटकल, दोहे, गीत छप्पय आदि भी लिखे मिलते हैं। वेलिक्रिसन रुक्मणीरी इनकी सर्वोत्कृष्ट शृंगार रचना है। श्रीकृष्ण और रुक्मिणी के विवाह

का वर्णन करने वाला यह अनुपम खण्ड काव्य है। इसमें ३०५ छन्द हैं और भाव, भाषा और अलंकार आदि की दृष्टि से शृंगार रस का डिंगल साहित्य में यह बेजोड़ खण्ड काव्य है। जो लोग डिंगल को केवल वीर रस के वर्णन के उपयुक्त ही समझते हैं, इस काव्य से उनके मन का खण्डन हो जाता है। पृथ्वीराज ने सिद्ध करके दिखा दिया है कि डिंगल में ठकुर शृंगार रचना ही सकती है। इनके इस शृंगार काव्य में काव्य की आभ्यन्तर और बाह्य दोनों कलाओं का पूर्ण समन्वय और विकास है। इन सबके संयोग से इनकी यह रचना डिंगल में शृंगार की सर्वोत्कृष्ट रचना मानी जाती है। कला और भाषा परिमार्जित और परिष्कृत रूप में इनकी मधुर सुन्दर शृंगार भावनाओं का शृंगार करती हुई चलती हैं। इनके अतिरिक्त इनका वीर वर्णन भी उत्कृष्ट कोटि का है, जो इन्होंने फुटकल पदों में किया है। प्रताप का वर्णन करता हुआ वीर रस का एक उदाहरण—

धर बांकी दिन पाधरा, मरद न मूकें माण ।

घणां नरिदां घेरियो, रहे गिरदां गण ॥

६—हिन्दी साहित्य के रीति काल की विशेषताओं का निदर्शन कीजिये।

उत्तर.—रीति का अर्थ साहित्य शास्त्र में एक विशेष प्रकार की पद रचना होता है। साहित्य शास्त्र में रीति के गौड़ी पान्चाली, वैदर्भी नामों से भेद किये हैं। कुछ साहित्यिक आचार्यों ने तो इस रीति को इतना महत्त्व दिया कि काव्य की आत्मा रीति को मानकर एक रीतिवाद खड़ा कर दिया किन्तु हिन्दी साहित्य में रीति शब्द का ग्रहण इस संकुचित पद योजना के अर्थ में नहीं हुआ, अपितु व्यापक अर्थ में हुआ है। रीति का समान्य अर्थ प्रणाली या पद्धति ही लिया गया है। काव्य रीति में काव्य बनाने की सारी पद्धति आ जाती है जिसमें रस-रीति, भाव-रीति, अलंकार रीति, पद योजना रीति आदि सभी आ जाती हैं। इस काल के रीति ग्रन्थों में, अतएव, केवल पद-संघटना का ही वर्णन नहीं हुआ, अपितु काव्य के सभी उपादानों का वर्णन हुआ। काव्य के इन सभी अंगों की रीति के वर्णन के ग्रन्थों को भी इसीलिए रीति-ग्रन्थ ही कहा जाता है।

इस काल में, क्योंकि इस रीति ग्रन्थ-रचना की प्रधानता रही, इसीलिए इसे रीतिकाल कहा जाता है। संक्षेपतः इस काल की विशेषताएँ निम्न हैं।

रीतिकाल की पहिली विशेषता यह है कि कला का कला के ही उद्देश्य से स्वतंत्र ग्रहण हुआ। अब से पहले वह विभिन्न साध्यों का साधन ही रही थी। कभी उसका ग्रहण आश्रय-दाताओं की प्रशंसा के लिए, कभी योग, ज्ञान अथवा भक्ति के प्रचार के लिए हुआ था। रीतिकाल से पूर्व के काल भक्ति-काल में कविता का चरमोत्कर्ष ही जाने पर भी, वह भक्त कवियों का साध्य नहीं बनी थी। उन्होंने कवित्व के उद्देश्य से कविता नहीं की थी। अर्पितु अपने इष्ट के रूप गुण वर्णन के लिए। उनका साध्य भक्ति था, कविता नहीं। कविता साधन थी। रीतिकाल में दृष्टिकोण बदल जाता है। कविगण अब कविता कविता के उद्देश्य से ही करते थे। उनमें से अधिकांश वंश परम्परा से कवि चले आते थे। उनकी कविता ही उनकी आजीविका थी। वे अपनी कला के प्रदर्शन से आजीविका कमाने थे। राज्यों का आश्रय लेते थे। कविता उनका साध्य बन गयी, थी। कुछ आजीविकार्थ, कुछ सौन्दर्य और प्रेम के चित्रणार्थ कविता का आश्रय लेते थे। अतः रीतिकालीन हिन्दी-साहित्य की पहिली विशेषता यही है।

दूसरी विशेषता है, शृंगार की। रीति काल से प्रथम युग में शृंगार का—विशेषतः राधा कृष्ण के शृंगार का—अत्यन्त उत्कृष्ट वर्णन हो चुका था। कृष्ण-भक्त कवियों ने उसमें कोई कसर नहीं छोड़ी थी। किन्तु तो भी वह उनके मुख्य रस भक्ति के अंग रूप में आया है। भक्ति की मर्यादा उसे व्याप्त किए रहती है। समय और परिस्थितियों के बदलते ही भक्ति का भाव भी मन्द पड़ गया। उसमें से आध्यात्मिकता की भावना नष्ट होती गई और अन्त में इस परम रति या भक्ति में से केवल रति भाव रह गया और दिव्यता का अंश लुप्त हो गया। भगवद्भक्ति के स्थान में लौकिक रति का वर्णन प्रमुखतया होने लगा। औरंगजेब के समय में हिन्दु कलाकारों का मुसलिम दरवारों में अब मान नहीं रहा था। मुस्लिम सत्ता भी संघर्ष-ग्रस्त सी थी। अनेक छोटे छोटे राजा जागीरदार निश्चित ऐराणी का जीवन बिता रहे थे। कहने की आवश्यकता नहीं, यह सब मुसलमानी

विलास वृत्ति का प्रभाव था । दिल्ली और आगरे के शाही विलासों का शक्ति अनुसार झोटे बड़े सभी अनुकरण करते थे । यथा राजा तथा प्रजाः । विलास, इन्द्रिय-सुख, भोग, ऐश-आराम, आग्नेय, मद्य-पान, नाच, गान का दौर रहता था । कविता भी उन बड़े लोगों के शौकों में से एक था दरबारों में कवि लोग फर्मायशी कविताएँ सुनाने थे । स्वभावतः कवि लोग भी विलासप्रिय और शृंगार-प्रिय बन गये थे । लौकिक सौन्दर्य और प्रेम ही उनका परम उद्देश्य था । राजाधित कवि तो अपने आश्रयदाता की रुचि के अनुसार शृंगार वर्णन करते ही थे, जो राजाधित न होकर स्वतंत्र रूप में लिखते थे, वे भी इस प्रबल विलास-भावना से अछूते नहीं थे । शृंगार वस्तुतः इस काल की प्रधान भावना है, जिसका अभिव्यंजन झोटे बड़े सभी कवियों ने मुख्यतः किया है । अतएव कुछ विद्वान् इस काल की रीति-काल की अपेक्षा शृंगार-काल ही कहना अधिक उचित समझते हैं ।

दूसरी प्रमुख विशेषता इस काल की काव्य-रीति की प्रवृत्ति है । भक्ति काल में काव्य का निर्माण विस्तार से होने पर भी, मुख्य प्रवृत्ति भक्ति की ही रही थी । उस काल में काव्य-निर्माण की रीति का निरूपण या विवेचन नहीं हुआ । किन्तु इस काल में कविता-कला ही कवि का लक्ष्य बन जाने पर, उसकी रीति के भी विवेचन की प्रवृत्ति चली । काव्य-निर्माण और काव्यास्वादन दोनों के लिए काव्य-निर्माण की रीति से परिचित होना आवश्यक समझा जाता था । प्रत्येक कुछ नाम रखने वाले कवि ने काव्य निर्माण की रीति का वर्णन किया है । काव्य के लक्षण से लेकर, शब्द शक्तियाँ, गुण, दोष, रस, भाव, अलंकार, नायक-नायिका-भेद का वर्णन होने लगा था । इसके बिना कोई ऊँची कवि-पदवी नहीं पा सकता था । आचार्य के पद को पाने के लिए प्रत्येक कवि लालायित रहता था । आचार्य केशव पहिले आचार्य माने जाते हैं, जिन्होंने काव्य के विविध अंगों का निरूपण किया । बाद में तो यह प्रवृत्ति ही चल गई । इन आचार्यों के निरूपण का आधार संस्कृत ग्रन्थ थे । इन्हीं के आधार पर काव्य-विवेचन होता था । रीति ग्रन्थों की इस परम्परा का आधार-केशव से प्रारम्भ हो जाने पर भी अन्य इनके पश्चाद् वर्ती आचार्यों ने उनके सिद्धान्त का ग्रहण

नहीं किया था। केशव चमत्कारवादी थे और बाद के रीति काल के कवि रसाम्बवादी-रस को प्रधान मानने वाले-थे।

रीति ग्रन्थों की रचना दो तीन रूपों में चली। इस समय दो प्रकार के कवि हुए—एक वे जिन्होंने काव्य निरूपण भी किया और उदाहरण रूप में अपनी कविताएँ बनाईं और दूसरे वे जिन्होंने कविता करने के लिए लक्षण ग्रन्थ लिखने का बहाना तो यद्यपि नहीं ढूँढ़ा, तो भी जिनकी रचनाओं पर रीति ग्रन्थों का विशेष प्रभाव पड़ा है। पहिली श्रेणी के लेखक आचार्य और कवि दोनों थे और दूसरी के केवल कवि, किन्तु काव्य मर्मज्ञ। क्योंकि उन्होंने यद्यपि काव्यांगों के स्वयं लक्षण नहीं लिखे, तथापि कविता करते समय वे लक्षण उनके ध्यान में अवश्य थे, जिससे उनकी कविताएँ काव्यांगों के उत्कृष्ट उदाहरण बनी हैं। आचार्यों में से भी कुछ ने काव्य के समस्त अंगों का वर्णन किया और कुछ ने एक दो का ही। अनेकों ने शृंगार और नायिका भेदों का ही वर्णन किया, कुछ ने केवल अलंकारों का ही किया। कुछ ने काव्य के सभी अंगों का वर्णन किया। किन्तु रीति ग्रन्थ-रचना की बाढ़ आ जाने पर भी, हिन्दी में संस्कृत के ढंग का उच्च विवेचनात्मक निरूपण काव्यांगों का नहीं हो पाया। कवि लोग अपने ज्ञान के अनुसार काव्यांगों का संक्षिप्त सा परिचय देकर उदाहरण बनाने में व्यस्त हो जाते थे। इन आचार्यों में से अनेकों का तो अपना ही ज्ञान बढ़ा अधूरा होता था। अतः ये निरूपण तो क्या करते? इस कमी के कई कारण थे। आचार्यों को स्वयं ही अधूरा ज्ञान होता था। लोग अधिकतर परिचय ही प्राप्त करना चाहते थे, जिससे कविता समझी जा सके, विशेष ज्ञान में कोई मायापच्ची नहीं करना चाहता था। निरूपण पद्य में करने की परिपाटी थी और पद्य में किसी बात का विवेचन पूर्णतया नहीं हो सकता। भाषा का कोई विकसित गद्य रूप उपलब्ध नहीं था और विवेचन के लिए गद्य की ही अपेक्षा होती है। अतः यह रीति वर्णन अधिकतया संस्कृत के ग्रन्थों की व्याख्या रूप ही रहा। कोई मौलिक उद्भावना नहीं हुई। काव्य-निरूपण लगी बंधी पद्य-परिपाटी में होता रहा।

शृंगार के साथ सौन्दर्य का अविनाभाव संबंध है। अतः इस काल

के कवियों ने प्रेम और सौंदर्य का चित्रण किया है । ये कवि अत्यंत भावुक कलाकार थे, जिनकी दृष्टि गहरी और सूक्ष्म होती थी सौन्दर्य की परख में । यह शृंगार और सौन्दर्य का चित्रण दो ढंगों में किया गया है । कुङ्कु ने राधा कृष्ण को नायिका-नायक के सिंहासन पर बिठाकर लौकिक शृंगार और सौंदर्य का वर्णन किया है और कुङ्कु ने उनका नाम लिये बिना लौकिक नायक नायिका आदि के मधुर रूप और भाव चित्र उतारे । ये कवि वस्तुतः भाव और सौंदर्य के चित्ते थे ।

इस काल में भी अधिकतर मुक्तक लिखने की ही परिपाटी रही । प्रबन्ध काव्य भी यद्यपि अनेक लिखे गये, आश्रदाताओं के जीवन सम्बन्धी और और पुराण या इतिहास सम्बन्धी भी, तथापि मुख्यतया मुक्तक काव्य में शृंगार वर्णन ही इस काल की प्रमुख प्रवृत्ति रही । अन्य रसों का भी वर्णन थोड़े बहुत रूप में हुआ है, किन्तु शृंगार की तुलना में अत्यल्प । मुक्तक काव्यों के लिए, दोहा, कवित्त, सवैया, बरवै, छप्पय, आदि छन्द विशेष प्रिय रहे हैं ।

रीतिकाल की साहित्यिक भाषा ब्रज भाषा ही रही । वही अब काव्य के कलाचमत्कार से युक्त होकर अत्यन्त सुललित, परिष्कृत और सौन्दर्य-सम्पन्न हो गई थी । ब्रज भाषा को भक्ति काल ने अभिव्यंजना की सामर्थ्य दी किन्तु रीतिकाल ने उसके सौंदर्य में चार चाँद लगा दिये । किन्तु इतना काव्य साहित्य का निरूपण होने पर भी भाषा में व्याकरण की व्यवस्था नहीं हुई । कोई व्याकरण नहीं बना, जिसके नियमों का सभी पालन करते । फलतः भाषा के विषय में सभी कवियों ने स्वच्छन्दता बरती है । अन्य पूर्वाश्रवधी आदि भाषाओं का सम्मिश्रण कवि लोग कर देते हैं । फारसी अरबी के शब्द भी मिल जाते हैं ।

काव्य के कला, पद्य और भाव पद्य इन दोनों की दृष्टि से रीतिकालीन यह शृंगार साहित्य अनुपम सुन्दर है । लौकिक सौंदर्य और प्रेम का इतना सूक्ष्म और विशद चमत्कार-पूर्ण वर्णन अन्यत्र दुर्लभ है ।

वस्तु और भाव के चित्रण के साथ साथ कवियों ने प्रकृति-चित्रण

भी अत्यन्त सुन्दर किया है। रीति सिद्धान्त के अनुसार प्रकृति रस का उद्दीपन विभाव होती है। रीति काल के कवियों ने प्रकृति का इसी भावोद्दीपक रूप में बड़ा विशद चित्रण किया है। यद्यपि शैली प्राचीन ही है तो भी वर्णन से इनके प्रकृति निरीक्षण का तो अनुमान ही ही जाता है। षड्ऋतु वर्णन रीति-कालीन काव्य का विशेष अंग रहा है।

रीति काल की प्रमुख विशेषताएं ये ही हैं।

७.—सेनापति ने प्रकृति वर्णन उद्दीपन रूप में ही किया है, परन्तु उसकी ऋतु सम्बन्धी रचना को देखने से यह भली प्रकार विदित ही जाता है कि प्रकृति के प्रति उनके हृदय में पर्याप्त अनुराग था।” इस कथन की विवेचना यथा संभव उदाहरण देते हुए कीजिये।

उत्तर—सेनापति रीति-कालीन कवि थे। अतः रीति-कालीन परिपाटी के अनुसार ही इन्होंने भी प्रकृति को रसों या भावों की सहायक ही मानकर उसका वर्णन किया है। इन का प्रकृति वर्णन भी भावनाओं का उद्दीपक होकर ही आया है। किन्तु तो भी, जितना विशद सूक्ष्म और स्वाभाविक इन्होंने प्रकृति-चित्रण किया है, उसे देखते हुए इनका प्रकृति के प्रति विशेष अनुराग व्यक्त हुए बिना नहीं रहता। सेनापति ने प्रकृति का पास से, गहन, सूक्ष्म और विस्तृत निरीक्षण किया था। वैसा ही चित्रात्मक उसका चित्रण भी हुआ है। सेनापति का षड्ऋतु वर्णन अत्यन्त उत्कृष्ट माना जाता है। यह स्वतन्त्र प्रकृति-वर्णन है। कवि ने विविध ऋतुओं के रूपों का परम स्वाभाविक वर्णन किया है—प्रकृति का स्थूल रूप कैसा है, लोगों के मन पर उसका क्या प्रभाव पड़ता है और वे कैसा आचरण करते हैं आदि आदि। एक प्रकार से, इस ऋतु वर्णन में कवि ने प्रकृति के साथ मानव-हृदय का परम मधुर सामञ्जस्य दिखाया है, जो अत्यन्त स्वाभाविक और अनुभूति पर आश्रित है। देखिये वसन्त वर्णन का क्या सुन्दर प्राकृतिक रूपक बांधकर उत्प्रेक्षा की है —

लसत कुटज, घन चंपक, पलास वन

फूलों सब साखा, जे हरति जन चित हैं।

सेत, पीत, लाल फूल-जाल हैं बिसाल तहां



आड़े अलि अच्यर जे कारज के मित्त हैं ।  
सेनापति माधव महीना भर नेम करि  
बैठे द्विज कोकिल करत नित घोष हैं ।  
कागद रंगीन में प्रवीन हैं ब्रमन्त लिखे  
मानो, काम चक्रवै के विक्रम कवित्त हैं ॥

x x x x

प्रीष्म का देखिये कैसा भयंकर और स्वाभाविक वर्णन किया है—

वृष कौ तरनि तेज सहस्रौ किरन करि,  
ज्वालन के जाल यिकराल थरसत है ।  
तत्रति धरनि जग मुरत मुरनि सीरी—  
झाँह कौ पकरि पंथी पंछी बिरमत हैं ॥  
सेनापति नैकु दुपहरी के ढरकत होत,  
धमका विषम ज्यों न पात खरकत है ।  
मेरौ जान पौनी सीरी ठौर कौ पकरि कोनौ,  
घरी एक बैठि कहूँ घामें वितथत है ॥

पवन भी शीतल स्थान में बैठकर धाम बिता रही है । कैसी सुन्दर उत्प्रेक्षा है ! जादों के दिन रात का देखिये कितना स्वाभाविक और सत्य वर्णन किया है—

अब आयौ माह, प्यारे लागत हैं नाह रवि-  
करत न दाह, जैसी अथरेखियत है ।  
जानियेँ न जात, बात कहत थिलात दिन,  
छिन सौँ न तातै तन कौ विसेखियत है ।  
कलपसी राति सो तो सोए न सिराति क्यों हूँ,  
सोइ सोइ जागे पै न प्रात पेखियत है ।  
सेनापति मेरे जान दिन हूँतै रात भई,  
दिन मेरे जान सपने मैं देखियत हैं ॥

इसी प्रकार इन्होंने, वर्षा, शरद आदि का भी ऐसा ही सुन्दर और स्वाभाविक वर्णन किया है । प्रकृति वर्णन की इस सजीवता और विशदता

के कारण ही सेनापति का प्रकृति विषयक अगाध अनुराग अभिव्यक्त होता है ।

८.—रस की निष्पत्ति किस प्रकार से होती है ? इस सम्बन्ध में त्रिविध मतों का उल्लेख करते हुए उन पर प्रकाश डालिये ।

उत्तर—रसनिष्पत्ति-प्रकार के वर्णन में प्रधानतया भरत मुनि के 'विभावानुभाव-व्यभिचारिसयोद्गस-निष्पत्तिः' इस सूत्र का आधार लिया जाता है । भरत मुनि ने संक्षिप्त रूप में रस निष्पत्ति प्रकार वर्णन किया है कि विभाव, अनुभाव और संचारी या व्यभिचारी भावों के संगम सयोग रस-निष्पत्ति होती है । विभाव आलम्बन और उद्दीपन दो नाम से दो प्रकार का माना गया है । आलम्बन में काव्य के नायक-नायिका आदि आजाते हैं, जिनका आलम्बन लेकर कोई भाव उद्गत होता है और उद्दीपन में वस्तुस्थिति, प्रकृति आदि आ जाते हैं, जो उद्गत भाव को उद्दीप्त करते हैं । अनुभाव शारीरिक चेष्टाएँ आदि होती हैं, जो उद्गत भाव का अनुभव कराती हैं । संचारी वे क्षणिक असंख्य स्मृति, शंका, मोह, मद आदि भावनाएँ हैं, जो जल में बुलबुलों के समान क्षण-क्षण में उत्पन्न हो-होकर नष्ट होती हैं और इस प्रकार सहायता प्रदान कर भाव का विकास करती हैं । इन तीनों के संयोग से रस-निष्पत्ति होती है । भरत मुनि ने इस 'प्रकार' का विशेष स्पष्टीकरण नहीं किया है । केवल इतना मात्र किया है, 'यथा गुडादिभिर्द्रव्यैर्व्यंजनै रोषधिभिश्च पङ्कसा निवर्त्यन्ते, एवं नाना भावोपहिताः स्थायिनो भावाः रसत्वं माप्नुवन्ति' अर्थात् जैसे गुड़ादि-द्रव्यों, व्यंजनों और औषधियों से छः रस ( कटु तिक्त आदि ) उत्पन्न किये जाते हैं, ऐसे ही नाना भावों के द्वारा सहायता किये हुये स्थायी भाव ही रस दशा प्राप्त कर लेते हैं । भाव यह हुआ कि आलम्बन विभाव का आलम्बन लेकर उद्गत, उद्दीपन विभाव के द्वारा उद्दीप्त और व्यभिचारी भाव के द्वारा संचारित या व्यभिचारित स्थायी भाव ही अन्त में रस-आनन्द कहलाने लगता है । कुछ विद्वान् उपर्युक्त प्रकार से अत्यन्त विकसित रत्यादि से विशिष्ट आत्मा (चित्) को रस कहते हैं अर्थात् एक मत चिद् विशिष्ट रत्यादि को रस कहता है और दूसरा रत्यादि विशिष्ट चित् को रस कहता है । रत्यादि स्थायी वे

भाव हैं जो सदैव हृदय में स्थित रहते हैं और अनुकूल कारणों की सहायता पाकर रस दशा को प्राप्त होते हैं। इस प्रकार इन विभावादि के संयोग ( निर्विशेष, सोधारण रूप में प्रकट होने ) ने रस की निष्पत्ति-आस्वादि या चर्चणा हो जाती है।

किन्तु इतने मात्र से सूत्र का भाव पूर्णतया स्पष्ट नहीं होता। संयोग और 'निष्पत्तिः' शब्दों का अर्थ स्पष्ट नहीं होता। अतएव भिन्न २ आचार्यों ने इस सूत्र की भिन्न २ व्याख्याएँ करते हुए इन दोनों शब्दों के भिन्न भिन्न अर्थ लिये हैं। संस्कृत साहित्य में इस प्रकार की भिन्न व्याख्या करने वाले चार आचार्य प्रमुखतया माने जाते हैं—भट्ट लोल्लट, शंकुक, भट्टनायक और अभिनवगुप्तपाद। इन चारों ही प्रमुख आचार्यों ने इस सूत्र की चार ढंग से व्याख्याएँ की हैं। इनके मतों का सार-संक्षेप ऐसे हैं।

( १ ) भट्ट लोल्लट मीमांसक थे। अतः उसी ढंग में इन्होंने इस सूत्र की व्याख्या की है। इन्होंने संयोग का अर्थ आरोप और निष्पत्ति का अर्थ उत्पत्ति, अभिव्यक्त और पुष्टि लिया है। अर्थात् विभाव से उत्पन्न अनुमात्रों से अभिव्यक्त और संचारी से परिपुष्ट रत्यादि रस हो जाते हैं। उसका कारण आरोप—अन्य में अन्य के धर्म की देखना या मानना—है। इनके मत में वास्तविक लौकिक रसास्वादन तो राम सीता आदि नायकों को ही होता है, किन्तु नाटकों में अभिनेता लोगों के अभिनय कौशल से और श्रव्य कान्यों में कवि के चित्रण कौशल से द्रष्टा लोग अभिनेताओं और शब्दों द्वारा उपस्थापित काल्पनिक विभाव आदि में राम सीता आदि नायकों का आरोप कर लेते हैं, अर्थात् अत्यन्त सादृश्य के कारण उन्हें वे ही समझ लेते हैं। इस आरोप के कारण ही देखने या सुनने वालों की भी अलौकिक रस की प्रतीति होने लगती है। इस मत का मुख्य आचार्य मीमांसा का आरोपवाद ही है।

शंकुक ने इनके मत में अपनी अरुचि दिखा कर अपनी नयी व्याख्या की। भट्ट लोल्लट के मत में, आरोप हो जाने के पश्चात् भी, सामाजिक की रस प्रतीति कैसे होती है? एक की भावनाओं से दूसरे को आनन्द कैसे आ सकता है? किसी के प्रेम-प्रसंग का अन्य से क्या सम्बन्ध? यदि किसी के प्रेम प्रसंग को देख कर कोई सामाजिक आनन्द लाभ करता है, तो यह

उसका नैतिक पतन है। फिर, नायक आदि में राम आदि का आरोप कर लेने पर भी उनके शृंगार का आनन्द कैसे लिया जा सकता है? वहाँ पूज्य भावना भी रहेगी। शकुं क ने इसका परिहार अपने ढंग में करने का प्रयत्न किया है। ये नैयायिक थे। अतः इन्होंने अनुमान का सहारा लेकर इस सूत्र की व्याख्या की और संयोगात् का अर्थ अनुमान ले लिया। इनके मत में वास्तविक रसानुभूति तो अनुकार्य राम सीतादि नायकों की ही होती है, किंतु अभिनेतागण, रंगमंच पर जब अपने अभिनय-पाटव द्वारा अभिनय करते हैं, तो द्रष्टा चित्र-तुरगन्याय (चित्र में बने घोड़े को जैसे घोड़ा मान लिया जाता है) से, अत्यन्त सादृश्य होने के कारण, उन्हीं अभिनेताओं को रामसीता समझ लेता है और विभावादि के अनुमान से रस की भी निष्पत्ति—अनुमिति, अनुमान सामाजिक कर लेता है। इन दोनों ही मतों में रामसीता आदि नायक, अभिनेता और सामाजिक तीनों को भिन्न र रसानुभूति मानी है।

तीसरे आचार्य भट्ट नायक हैं इनका मत अधिक विवेचनापूर्ण है, किन्तु इन्होंने एक नवीन भोगवाद की कल्पना की है। ये सांख्य दर्शन के अनुयायी थे। इन्होंने सांख्य के भुक्तिवाद को ले लिया। उपर्युक्त दोनों वादों में रसानुभूति की दशा नहीं आती। आरोप या अनुमान से किसी वस्तु की अनुभूति नहीं की जा सकती ज्ञान प्राप्त किया जा सकता है। अतः इन्होंने भोगवाद या अनुभूतिवाद का आश्रय लिया। इनके मत में काव्य शब्द के तीन व्यापार काम करते हैं। पहिला अभिधा व्यापार है, जिसके द्वारा शब्द रस के विभावादि कारणों को सामने उपस्थित करता है, दूसरा भावन, जो विभावादि की भावना—बार बार चिन्तन—करते करते उन्हें साधारण बना देता है उन्हें किसी विशेष के नहीं रहने देकर, उन्हें सामान्य रूप दे देता है। अपने—दूसरे के भेद का ज्ञान लुप्त हो जाता है। तीसरा व्यापार भोग है, जो बाधक भेद मूलक अज्ञान आवरण को छिन्न करके, सत्व-प्रधान एकान्त आनन्द की स्थिति उत्पन्न कर देता है। इसी आत्यंतिक आनन्द दशा के होने की प्रक्रिया को भोग व्यापार कहा गया है। इस प्रकार इन के मत में विभावादि के संयोग—भोज्य-भोजक सम्बन्ध—से सामाजिक की रस की निष्पत्ति—उपभुक्ति, या उपभोग—होने लगती है। यही भट्ट

नायक का मुक्तिवाद या भोगवाद है । भावना के द्वारा साधारण बने विभावादि से—भोज्य भोजक सम्बन्ध द्वारा—रस—भोग या रसोपमुक्ति होती है ।

चौथे और सिद्धान्ती व्याख्याकार अभिनवगुप्तपाद ने उपर्युक्त मत को निराधार बताकर अपने मत—अभिव्यक्तिवाद—का प्रतिपादन किया । इन्हें भेद नायक के भावना और भोग व्यापार सर्वथा अशास्त्रीय और निराधार प्रतीत हुए, अन्य किसी शास्त्र में इनकी सत्ता नहीं है । दूसरे, ये व्यापार शब्द के धर्म भी नहीं बन सकते, अपितु भाव के हो सकते हैं । तीसरे, वे व्यर्थ हैं । क्योंकि भावना व्यापार तो भाव में रहता ही है, अन्यथा उसको भाव कहना ही व्यर्थ है । अतः भावना—बार बार चित्तन—तो सुन्दर मधुर भावों का स्वतन्त्र होने लगता है । उसको पृथक मानना व्यर्थ है । और, भावों का साधारणीकरण और आत्मा के आवरण-भंग का साधन इन्होंने व्यंजना को बनाया । इनके मत में भावना और भोग इन दोनों के साधारणीकरण और आवरण भंग के कार्य व्यंजना ही करती है । व्यंजना ही उन्हें साधारण बनाकर, अज्ञान के आवरण का भंग कर, सत्त्वदशा उत्पन्न करती है । सत्त्व दशा में रजोगुण और तमोगुण दोनों को अभिभूत कर सतोगुण प्रधान होता है, जो अस्यन्त निरानन्द की दशा है । यही रस दशा है । पहिले से विद्यमान भी रत्यादि स्थायीभाव आवरण के कारण चित्त के प्रकाश से प्रकाशित नहीं होने । किन्तु व्यंजना द्वारा आवरण भंग होने पर वे स्थायी भाव स्वयं-प्रकाश या चित्त के प्रकाश से प्रकाशित हो रस कहलाते हैं । इनके मत में अभिधा विभावादि को विशेष रूप में उपस्थित करती है, पञ्चात् व्यंजना अपने विभावन व्यापार द्वारा उन्हें साधारण (सयका) बनाकर चित्त या आवरण भंगकर रस दशा उत्पन्न कर देती है । इस प्रकार, साधारणीकृत विभावों से—व्यंग्य व्यंजक भाव से—अभिव्यंजित साधारणीकृत रत्यादिस्थायीभावों से विशिष्ट चित्त (आत्मा) रस दशा को प्राप्त होती है, अथवा वे स्थायी भाव ही चित्त प्रकाश से विशिष्ट हो रस बन जाते हैं ।

इन का मत ही सिद्धान्ती मत माना जाता है, जिसमें व्यर्थ की कल्पना भी नहीं करनी पड़ती और न रस प्रतीति में कोई प्रतिबन्ध ही उपस्थित

होता है। आगे के रस-शास्त्रियों का यही मत आदर्श रहा।

प्रश्न ६. लक्षणा के भेदों का उल्लेख करके, उनकी सोदाहरण विवेचना करिये। यह भी बताइये कि लक्षणा और व्यजना में क्या अन्तर है।

उत्तर—वाक्यार्थ बोध में अभिधा के विफल हो जाने पर शब्द की दूसरी शक्ति लक्षणा आती है। इस लिए लक्षणा के होने का स्थल वहीं होता है, जहां मुख्य (अभिधेय) अर्थ का वाध हो गया हो। ऐसे स्थल पर लक्षणा आकर मुख्य अर्थ से कोई साक्षात् सम्बन्ध रखने वाले अन्य अर्थ को बता देती है, जिस से अर्थ-बोध हो जाता है। किन्तु निष्प्रयोजन लक्षणा प्रयोग नहीं किया जाता। वहां या तो कवि का कोई विशेष प्रयोजन होना चाहिये और या कोई रूढ़ि या प्रसिद्धि होनी चाहिये। उपर्युक्त आधार पर लक्षणा का लक्षण यह होता है कि, “वाच्य अर्थ का वाध होने पर, रूढ़ि या प्रयोजन को लेकर, जो शक्ति वाच्यार्थ से भिन्न किन्तु वाच्यार्थ से साक्षात् सम्बद्ध अर्थ को बताती है, वह शब्द की दूसरी शक्ति लक्षणा होती है।” इस शक्ति के द्वारा बताया हुआ अर्थ लक्ष्य, बताने वाला शब्द लक्षक कहा जाता है। उदाहरण, रूढ़ि को लेकर, जैसे, भारत धर्म-प्राण है। यहा धर्म-प्राण होना चेतन का धर्म है, जो अचेतन भारत में संभव नहीं। अतः अभिधा द्वारा प्रतिपादित अर्थ जड़ देश रूप असंगत होने पर भारत के निवासी जन अर्थ लक्षणा से लक्षित होता है। भारत देश एवं उसके निवासियों में आधाराधेय भाव का साक्षात् संबन्ध है। इस प्रकार के अनेक प्रयोग किये जाते हैं, अमरीका बहुत धनी है, रूस बहुत लड़ाका है आदि। यहां लक्षणा का प्रयोग किसी प्रयोजन-वशेष को लेकर नहीं हुआ है अपितु प्रसिद्धि (रूढ़ि) को लेकर इस प्रकार के प्रयोग करने का रिवाज चल गया है। अतः यह रूढ़ि लक्षणा का उदाहरण है। प्रयोजन को लेकर उदाहरण—जैसे, गंगापर घर है। यहां गंगा शब्द के प्रवाह रूप वाच्य अर्थ का वाध हो जाने पर, लक्षणा द्वारा वाच्य-भिन्न वाच्य के साथ साक्षात् सम्बद्ध तट रूप अर्थ की प्रतीति होती है। वाच्य अर्थ नदी रूप और लक्ष्य अर्थ तट रूप में साक्षात् (परम्परा का, नहीं) सामीप्य सम्ब-

न्ध है, गंगा और तट एक दूसरे से सटे हुए हैं। गंगा के शीतत्व पावनत्वादि गुणों को तट में भी बताना प्रयोजन है, जिससे तट को गंगा शब्द से बताया गया है। अतः प्रयोजनवती लक्षणा है।

प्रयोजनवती दो प्रकार की हो जाती है, वाच्य लक्ष्यों के सम्बन्ध के कारण। जहां लक्ष्यार्थ और वाच्यार्थ का सम्बन्ध सादृश्य मूलक होता है, वहां गौणी और जहां सादृश्य से भिन्न कोई और होता है, वहां शुद्ध लक्षणा होती है। पहिली, गौणी का उदाहरण, जैसे, मूर्खतादि गुणों के सादृश्य से किसी पुरुष को गधा कहना। यहां गधा शब्द के पशुरूप वाच्यार्थ और मूर्ख पुरुष रूप लक्ष्यार्थ में एक जैसे गुण होने का सादृश्य सम्बन्ध है। मूर्खता की अधिकता बताना प्रयोजन है। अतः यह प्रयोजनवती गौणी लक्षणा है। प्रयोजनवती शुद्धा का उदाहरण जैसे, गंगा पर घर है। यहां वाच्य अर्थ नदी रूप और लक्ष्य अर्थ तट रूप में सामीप्य सम्बन्ध है, सादृश्य नहीं शीतत्व पावनत्वादि की अधिकता का अभिव्यंजन प्रयोजन है। अतः यहां प्रयोजनवती शुद्धा हुई।

गौणी के फिर दो भेद हो जाते हैं, वे सारोपा और साध्यवसाना हैं। सारोपा में उपमान और उपमेय दोनों शब्दोपात्त—उपस्थित—रहते हैं, जैसे “देवदत्त गधा है।” यहां देवदत्त उपमेय और गधा उपमान दोनों शब्द द्वारा कह दिये गये हैं और एक में दूसरे का आरोप किया गया है। सादृश्य सम्बन्ध है। अतः यहां गौणी सारोपा है। साध्यवसाना गौणी में उपमेय को छोड़कर केवल उपमान का ही कथन होता है; यथा—ओ गधे ! इधर आ। इसमें किसी मूर्ख पुरुष को न कह कर उसका उपमान गधे का ही कथन हुआ है। अतः यहां प्रयोजनवती गौणी साध्यवसाना है।

शुद्धा के चार भेद हो जाते हैं—उपादान लक्षणा, लक्षण लक्षणा, सारोपा और साध्यवसाना। शुद्धा उपादान लक्षणा में, लक्षक शब्द अपने मुख्य अर्थ को सर्वथा नहीं छोड़ता, अपितु अन्य अर्थ का उपादान (साथ में ले आना) कर लेता है। अतएव इसे उपादान लक्षणा कहते हैं। यहां लक्षक पद अपने वाच्य अर्थ का सर्वथा परित्याग नहीं करता, इसलिये इसको अजहस्वार्था (जो अपने अर्थ को न छोड़े) भी कहते हैं। उदाहरण,

जैसे, जर्मनी पर रूसी टैंकों का हमला हुआ। यहाँ टैंक शब्द का टैंक चलाने वाली सेना का अर्थ निकलता है। टैंक लक्षक पद अपने अर्थ को भी बताता है और अन्य सैनिक अर्थ का भी उपादान करता है। सम्बन्ध सादर्य से भिन्न-आधाराधेय भाव का है। अतः यहाँ शुद्धा उपादान लक्षणा है। लक्षणा—लक्षणा में लक्षक पद अपने अर्थ (वाच्य अर्थ) को न बताकर अन्यार्थ को ही बताता है। अपने अर्थ को छोड़ देने से ही उसका नाम जहस्वार्था (अपने अर्थ को छोड़ देने वाली) भी होता है। जैसे, गंगा पर घर है। यहाँ गंगापद अपने प्रवाह रूप अर्थ को छोड़ कर ही तट रूप अर्थ को बताता है और सम्बन्ध सामीप्य है। अतः यहाँ शुद्धा लक्षणा-लक्षणा है।

शुद्धा सारोपा में विपयी (जिसका आरोप किया जाय) और विषय (जिसमें आरोप किया जाय) दोनों शब्द द्वारा प्रतिपादित होते हैं। जैसे, घी आयु है। आयु वृद्धि के कारण घी में आयु का आरोप है और दोनों को शब्द द्वारा कहा गया है। सम्बन्ध कार्य कारण भाव का है घी आयु का कारण है। अतः यहाँ शुद्धा सारोपा है। जहाँ विपयी और विषय में से केवल एक—विपयी—का ही शब्द द्वारा प्रतिपादन हो और दूसरे का न हो, वहाँ साध्यवसाना होती है। जैसे, 'घी खाले' की बजाय कहा जाय, 'आयु खाले' यहाँ विषय घी का कथन नहीं है, केवल विपयी आयु का ही कथन है। अतः यहाँ-शुद्धा साध्यवसाना है।

प्रयोजनवती के इन छहों भेदों में प्रयोजन सर्वत्रैव व्यंजना द्वारा बताये जाते हैं, अतः वे व्यंग्य रहते हैं। कहीं व्यंग्य अत्यन्त गूढ़ होता है, जो विशेष सहृदय व्यक्ति द्वारा ही ज्ञेय होता है और कहीं अगूढ़ होता है, जिसे सब कोई आसानी से जान लेते हैं। इस प्रकार ये छहों भेदों में से प्रत्येक के दो दो भेद और हो जाते हैं, जिससे टोटल १२ हो जाता है।

लक्षणा के प्रमुख भेद ये ही हैं। अन्य अवान्तर भेद विस्तारभय से नहीं लिखे जाते।

लक्षणा और व्यंजना में महान् अन्तर है। शब्द की शक्तियों में एक का—लक्षणा का—स्थान दूसरा है और व्यंजना का तीसरा।



व्यंजना लक्षणा के बाद में ही आयेगी, उससे पहिले नहीं। जहाँ लक्षणा ही ही नहीं, वहाँ व्यंजना अभिधा के पश्चात् ही आती है। लक्षणा का विषय व्यंजना की तुलना में अत्यन्त सीमित है, वह वहीं होगी जहाँ मुख्य अर्थ का याघ होगा, किन्तु व्यंजना के लिए ऐसा कोई प्रतिबन्ध नहीं। लक्षणा केवल एक ही लक्ष्य अर्थ बतायेगी, और व्यंजना एक ही शब्द से वक्ता, योद्धा, प्रकरण आदि के वश से अनेक अर्थ बताती है। लक्षणा केवल उसी लक्ष्यार्थ को बतायेगी, जिसका कि वाक्य से साक्षात् सम्बन्ध ही, किन्तु व्यंजना के विषय में ऐसा कोई नियम नहीं है। लक्षणा रुद्धि या प्रयोजन में से किसी एक को लेकर होती है, किन्तु व्यंजना को इनमें से कुछ नहीं चाहिये। लक्षणा का जैसे क्षेत्र संकुचित है, इसी प्रकार उसकी सामर्थ्य भी। किन्तु व्यंजना की सामर्थ्य अनन्त है—वहाँ व्यंग्य अर्थ से भी व्यंग्य निकलता है, किन्तु लक्षणा में लक्ष्य अर्थ से आगे लक्ष्य अर्थ नहीं प्रतीत होता है, अर्थात् लक्षणा एक ही बार कार्य करके विरत हो जाती है किन्तु व्यंजना अनेक बार भी होती है। रस आदि सदैव व्यंजना से ही अभिव्यक्त होते हैं, लक्षणा से कभी नहीं। लक्षणा केवल अपने लक्ष्यार्थ को ही बता पाती है, अपने प्रयोजन को नहीं, प्रयोजन को व्यंजना बताती है। किन्तु व्यंजना सर्व-स्वतंत्र है, किसी की सहायता की अपेक्षा नहीं रखती। लक्षणा को नैयायिक आदि अन्य शास्त्र वाले भी मानते हैं, किन्तु व्यंजना केवल साहित्य शास्त्रियों की ही वस्तु है। काव्य के उत्तम मध्यम आदि भेद व्यंजना—चमत्कार के तारतम्य के आधार पर ही किये जाते हैं, ना कि लक्षणा के चमत्कार के आधार पर, जिसका अभिप्राय है व्यंजना में लक्षणा से कहीं अधिक चमत्कार है। लक्षणा व्यंजना में मुख्य अन्तर यही है।

प्रश्न १० 'काव्य में अलंकारों का स्थान' इस विषय पर छोटा सा सारगर्भित निबन्ध लिखिये।

उत्तर—अलंकरण शब्द का अर्थ भूषा होता है। जो भूषा के साधन हों उन्हें अलंकार कहते हैं। जैसे, कड़े, कुण्डल आदि गहने। अतः काव्य के शोभा-वर्द्धक धर्मों को अलंकार कहा जाता है। काव्य में सदैव से

इनका विशेष स्थान रहा है । किन्तु वह स्थान किस प्रकार का है ? क्या अलंकार के बिना भी काव्य की स्थिति संभव है ? इत्यादि प्रश्नों के उत्तर के लिए अलंकारों के लक्षणों पर ध्यान देना चाहिये ।

वामन ने अलंकारों को काव्य शोभा के साधन माना है । अतः साधन साध्य से अप्रधान ही रहता है । साहित्य दर्पणकार ने इन्हें शब्द और अर्थ के अस्थिर धर्म बताया है, जो शोभा की अतिशयता करने वाले हैं । अस्थिर का भाव घटाते हुए स्पष्ट कहा है कि काव्य में इनकी स्थिति गुणों के समान आवश्यक नहीं । इनके बिना भी काव्य हो सकता है । इसी लिए काव्य लक्षण में अलंकारों का नाम नहीं लिया । आचार्य मम्मट ने भी स्पष्ट ही कहा है कि कहीं काव्य अलंकार युक्त और कहीं अलंकार वियुक्त भी होता है । इसका अभिप्राय है, इन के मत में भी अलंकारों की स्थिति काव्य में ऐसी नहीं कि उनके बिना काव्य में काव्यत्व ही न रहे । इस उपर्युक्त दर्शन से स्पष्ट हो जाता है कि अलंकार काव्य की शोभा को बढ़ाने वाले शब्द और अर्थ के धर्म हैं ( क्योंकि शब्दार्थ द्वारा ही ये शोभा बढ़ाते हैं ) किन्तु काव्य का ऐसा अंग नहीं है, जो अपरिहार्य हो । निरलंकार भी कविता उत्कृष्ट होती है, यदि उसमें रसादि की सम्यक् स्थिति हो । किसी उत्कृष्ट काव्य में अलंकार हो तो उसकी शोभा में अतिशय्य अवश्य ही जायगा, पर तो भी उसकी काव्यता अलंकारों से स्वतन्त्र रहती है । अलंकार काव्य शोभा को अतिशय बढ़ाने वाले हैं, इसी कारण कवियों का सदैव इनके लिए विशेष प्रयास रहा है । सभी ने भावयोजना के साथ साथ अलंकार योजना के लिए भी विशेष प्रयत्न किया है । किन्तु तो भी इन्हें शरीर पर के हार कटक-कुण्डल आदि का ही स्थान दिया है, विशेष नहीं । “अंगाश्रितास्त्वलंकाराः, मन्तव्याः कटकादिवत् ।” ( ध्वन्यालोक ) जैसे कटक आदि शरीर में होते हैं, ऐसे ही अलंकार भी काव्य के शरीर शब्दार्थ के आश्रित रहते हैं । “रसादीनुपकुर्वन्तोऽलंकारास्तेऽङ्गदादिवत् ।” ( साहित्यदर्पण ) रस आदि का उत्कर्ष करते हुए अलंकार अंगद ( बाहु का भूषण ) आदि के समान ही हैं । गहनों भी शरीर द्वारा आत्मा का उत्कर्ष करते हैं, आत्मा में बहृष्पन का भाव उत्पन्न हो जाता है । अभिप्राय यह है कि जैसे अलंकारों के बिना

भी मनुष्यता की हानि नहीं होती, इसी प्रकार अलंकारों के बिना काव्यता की भी हानि नहीं होती । किन्तु अलंकार पहिने से शोभा और प्रभाव में अभिवृद्धि अवश्य होती है, अतः वे अत्यन्त उपयोगी और मंग्रहणीय हैं । यही काव्यालंकारों के विषय में भी समझनी चाहिये ।

अलंकार घस्तुतः भावों के प्रभाव और समकार में वृद्धि करने के लिए होते हैं । भाव प्रधान रहता है, अलंकार गौण, उसका सहायक । जहाँ अलंकार प्रधान बनकर भाव को ढाँप लेता है वह अधम काव्य माना जाता है । अतः अलंकारों का प्रयोग यही प्रगन्त है, जो भाव के लिए हो, अपने लिए ही नहीं । अलंकारों का ऐसा ही स्वाभाविक—हठाकृष्ट नहीं—प्रयोग काव्य का विशेष अंग बन जाता है । अनेक्य तो भाव विशेष के प्रकाशन में अलंकार अपरिहार्य बन जाते हैं कवि निरलंकार वस्तु रूप में अपने उभय गहन भाव को उचित रूप में प्रकट करने में अपने को असमर्थ पाता है । अलंकारों की बिना सहायता क्या विहारी दोहे, जैसे छोटे से छन्द में इतने विंगल और गम्भीर अर्थों का प्रकाशन कर सकते थे ? या इनके बिना सूर, तुलसी जगन्नी आदि महाकवि इतना 'सगद् सौन्दर्य' चित्रण करने में समर्थ होते ? तो भी, उन्होंने इन्हें इनका उचित स्थान ही दिया । इन्हें साधन ही रखा । साध्य नहीं बनने दिया । जिन अज्ञान-प्रसूत समकारवादी कवियों ने इन्हीं को साध्य समझ लिया, उनकी कविताओं का विशेष महत्त्व नहीं है । अलंकार इतने हों कि स्वाभाविक सौन्दर्य आवृत हो जाय, तो भी ठीक नहीं । और यदि स्वाभाविक सौन्दर्य ही नहीं, तो भी अलंकारों के समकार से कोई महारा नहीं लगेगा । मनुष्य की कीमत तो उसकी मनुष्यता के अकारण अकारण के कारण पकती है, न कि अलंकारों के कारण यही काव्य में है । काव्य की आत्मा-रम-के अभाव में अलंकार ऐसे हैं, जैसे निर्जीव गीत में गहने परिधाने । अतः, अलंकार साधन रूप से काव्य या उसकी आत्मा रम की शोभा बढ़ाने अर्थात् लगाते हैं, अन्यथा नहीं । यही इनका काव्य में वास्तविक स्थान है । ये कवि के सौन्दर्य उत्पन्न करने के साधन हैं, साध्य नहीं । साधकियों के काव्यों में इनका यही स्थान है ।

१६. इन्हीं के प्रसूत अलंकार-शास्त्रियों और उनके ग्रन्थों का

परिचय-दीजिये और हिन्दी के अलंकार-साहित्य में भाषा-भूषण का महत्व बताइये।

उत्तर—हिन्दी साहित्य में अलंकार ग्रन्थ लिखने का चलन भक्ति काल के उत्तरार्ध में ही प्रारम्भ हो गया था। १५६८ में कृपाराम ने सत्तेपतः रस को निरूपण किया। इसी के आस पास मोहनलाल मिश्र ने कर्णाभरण, श्रुतिभूषण भाषा-भूषण नाम के तीन अलंकार-ग्रन्थ लिखे। इस प्रकार रस और अलंकार सम्बन्धी वर्णन का सूत्रपात हो जाता है। किन्तु यह वर्णन संक्षिप्त और एकांगी है। काव्य की सभी वस्तुओं को लेकर उनका विस्तार से वर्णन तो बाद में आचार्य केशवदास से होता है। सर्व प्रथम इन्होंने ही काव्य की सारी वस्तुओं पर विशेष प्रकाश डाला। इन्होंने अपने रसिक-प्रिया और कवि-प्रिया नामक दो रीति-ग्रन्थों में रस भाव अलंकार गुण दोष आदि काव्य के उपादानों का वर्णन करने की परिपाटी चलाई। केशव ने मुख्यतः संस्कृत के अलंकार ग्रन्थों का आधार लेकर काव्य-रीति का वर्णन किया था। अपनी मौलिकता इनकी कुछ नहीं थी। प्रत्युत संस्कृत के वर्णन का भी ये पूर्णतया हिन्दी में नहीं ला सके। उसमें दृष्टिकोण विवेचना को न होकर केवल सत्तेप में परिचय देने मात्र का है। तो भी, काव्य-ज्ञान का शास्त्रीय ढंग में विवेचन करने की परिपाटी का संचालन इन्होंने ही किया, इस दृष्टि से ये हिन्दी साहित्य के पहिले प्रमुख रीति-ग्रन्थकार या अलंकार शास्त्री ठहरते हैं।

किन्तु केशव रीति काल के प्रतिनिधि आचार्य नहीं हैं। कारण पीछे के आचार्यों ने इनके काव्य-सिद्धान्त का अनुकरण नहीं किया। वे लोग इनसे भिन्न काव्य-सिद्धान्त को लेकर चले थे। केशव सिद्धान्ततः काव्य में अलंकार को प्रधान मान, अन्य सब रस आदि का उसी में अन्तर्भाव कर लेने वाले चमत्कारवादी भामह, उद्भट, दण्डी के अनुयायी थे और अलंकार का काव्य में सर्वोच्च स्थान समझते थे। किन्तु बाद के आचार्य काव्य में रस को सर्वोच्च स्थान देने वाले ध्वनिकार, मम्मट विश्वनाथ आदि के अनुयायी बने। इस रसवादी सिद्धान्त को लेकर काव्य-रीति का वर्णन करने वाले सर्व प्रथम आचार्य, जिनका कि सबने अनुकरण किया, चिन्तामणि त्रिपाठी

हुए। इन्होंने काव्य-ज्ञान-सम्बन्धी काव्य विवेक, कवि कुल कल्पतरु और काव्य प्रकाश नामक तीन ग्रन्थ लिखे, जिनमें काव्य के सभी अंगों पर प्रकाश डाला गया है। पश्चात् तो हिन्दी में रीति-ग्रन्थों की बाढ़ खी आ गई। जब तक कोई एक दो रीति-ग्रन्थ न लिख ले, तब तक अच्छा कवि ही नहीं समझा जाता था। छोटे बड़े सभी ने एक एक दो दो ग्रन्थ लिखे। सब का आदर्श त्रिपाठी जी ही थे, इन्हीं के द्वारा प्रतिपादित रसात्म-वादी सिद्धान्त को लेकर रीति-ग्रन्थ लिखने की परिपाटी चली। अतः रीतिकाल के वास्तविक प्रतिनिधि प्रथम आचार्य ये ही ठहरते हैं।

रीतिकाल में इतने परिमाण में रीति-ग्रन्थ रचना होने पर भी संस्कृत शास्त्रों के ढंग का विस्तृत और तर्क युक्त सूक्ष्म विवेचन इन आचार्यों द्वारा नहीं हुआ। मद्य ने प्रायः काव्यांगों का परिचयात्मक वर्णन करने का ही उद्देश्य रखा। कारण कई थे। पहिला कारण था, इनके प्रधान आधार संस्कृत-ग्रन्थ थे। उनका पूर्ण और समीचीन ज्ञान सब को नहीं था। अधिकांश का ज्ञान काम चलाऊ होता था। अतः वैसा ही वर्णन भी हुआ। जिन लोगों को संस्कृत के शास्त्रों का पूरा ज्ञान था भी, उनके सामने और कठिनाई थी, उनके पास में संस्कृत जैसी समृद्ध और परिमार्जित गद्य का कोई रूप नहीं था। वज्रभाषा पद्य तो अत्यन्त उन्नत दशा में था, परन्तु गद्य प्रारंभिक दशा में ही थी, जिसमें तर्क पूर्ण विवेचना की सामर्थ्य नहीं थी। अतः इन आचार्यों को सब वर्णन पद्य-बद्ध ही करना पड़ता था और पद्य में किसी विषय का विशद सांगोपांग तर्कमय विवेचन संभव नहीं होता। फल स्वरूप इनका काव्य वर्णन भी साधारण कोटि का ही रहा। और भी कारण था। संस्कृत में आचार्य और कवि दो व्यक्ति होते रहे हैं। अधिकांश संस्कृत के आचार्य, आचार्य ही थे, कवि नहीं। उन्होंने काव्य आदि के लक्षण स्वयं लिखे किन्तु उदाहरण अन्य कवियों के दिये। संस्कृत के आचार्यों में पण्डितराज जगन्नाथ को छोड़ कर किसी ने भी ग्रहण नहीं किया था कि अपने पद्य ही उदाहरणों में रखने हैं। विरवनाथ भी कवि था, उसने अपने पद्य भी साहित्य दर्पण में उदाहरण रूप में रखे हैं, किन्तु ग्रन्थों के पद्यों के साथ में। इसके विपरीत हिन्दी के आचार्यों में आचार्य और कवि दोनों का कार्य एक ही व्यक्ति करना चाहता था।

वे लोग लक्षण लिख कर स्वयं उसके अनेक उदाहरण बनाकर देने लगते थे। बल्कि उनका प्रयास अधिकतर लक्षण वर्णन के लिए न होकर उदाहरणों के लिए ही विशेष होता था। इनमें अधिकांशों में वस्तुतः कवित्व के गुण ही अधिक थे, आचार्यत्व के नहीं। उनका उद्देश्य भी मुख्यतः कविता करना ही था, काव्य विवेचन नहीं। काव्य विवेचन का आश्रय वे लोग प्रचलित परिपाटी में कविता लिखने के लिए ही लेते थे। काव्य के किसी एक अंग का संक्षिप्त और सरल वर्णन किया और उसके अनेक सरस उदाहरण बनाने में जुट गये। प्रधानतया यही प्रवृत्ति अधिकांश आचार्यों में मिलती है। लक्षणों का उनके लिए इतना महत्त्व नहीं था, जितना कि उनके लक्ष्य (उदाहरण) का। अतएव उनके उदाहरण जितने सरस, चमत्कार-पूर्ण बने हैं, उनकी तुलना में उनके लक्षण अत्यन्त विफल सिद्ध हुए हैं। उनमें से अधिकांश लक्षण अस्पष्ट हैं, व्यभिचारी हैं और भ्रान्ति उत्पन्न करने वाले हैं। एक अन्य कारण भी है, काव्य के विवेचन न होने का। उनका उद्देश्य भी काव्य-विवेचना नहीं था। वे तो संक्षेप से सरल रूप में काव्य की वस्तुओं का ज्ञान देना चाहते थे, जो उन्होंने दिया। कविता करने या समझने के लिए काव्य का जितना व्यावहारिक ज्ञान आवश्यक होता है, उतना ही उन्होंने दिया। उससे ऊँचे जाकर विशेष विवेचन करने का उन्होंने प्रयत्न नहीं किया। इसी कारण उनके रीति ग्रन्थ संस्कृत ग्रन्थों में वर्णित लक्षणों के अनुवाद मात्र ही रहे। उनके भी विशेष विवेचना पूर्ण स्थलों को वे छोड़ गये। इसी कारण, हिन्दी अलंकार शास्त्र में वक्रोक्तिवाद, अलंकारवाद, रीतिवाद, रसवाद अभिव्यंजनावाद जैसे किन्हीं वादों की भी नवीन उद्भावना नहीं हुई। मौलिकता का नितान्त अभाव रहा।

यह रीति-ग्रन्थ रचना तीन रूपों में होती है। एक, काव्य प्रकाश, साहित्य-दर्पण आदि के ढंग में काव्य के समस्त अंगों का वर्णन करना। दूसरे, शृंगार तिलक आदि के ढंग में केवल शृंगार और उसके साथ में नायिका-भेद का ही वर्णन करना। तीसरे, चन्द्रालोक के ढंग में एक ही पद्य में लक्ष्योदाहरण रखकर केवल अलंकारों का ही वर्णन करना। इन तीन ही शैलियों में रीति ग्रन्थों की रचनाएँ हुईं।

आधुनिक काल में तो काव्य शास्त्र का बड़े विस्तृत रूप में, अर्थात् वैज्ञानिक ढंग में, तर्क पूर्ण विवेचन हो चुका है। इस विषय पर अनेक आचार्यों की उत्कृष्ट कोटि की पुस्तकें निकल चुकी हैं, जिनमें काव्य के समस्त उपादानों का सांगोपांग वर्णन विवेचन है। सर्व श्री आचार्य शुक्ल, अयोध्यासिंह उपाध्याय, अर्जुन दास केडिया, हनुमान् प्रसाद पोद्दार, ए० म० पं० परमेश्वरानन्द, राम दहन मिश्र, सीताराम शास्त्री, गालिग्राम मिश्र, बा० गुलाबराय आदि के नाम लिए जा सकते हैं।

हिन्दी के अलंकार शास्त्रों का संचिह्न वर्णन यही है।

## हिन्दी साहित्य रत्न

प्रश्न पत्र २ सं० २००३

१. नीचे लिखे अवतरणों में से किन्ही तीन का अर्थ प्रसंग देकर लिखिये और यथा-स्थान काव्य-सौन्दर्य को स्पष्ट करने वाली टिप्पणियाँ भी दीजिये।

(क) सुनिके धुनि चातक ..... मूकियों ॥

प्रसंग—कविवर देव का पद है। वर्षा काल में कृष्ण की विहार-क्रीड़ा का वर्णन है।

अर्थ—चारों ओर मोरों और चातकों की ध्वनि और कोयलों की “कुहू कुहू” सुनकर प्रेम में भरे कृष्ण हे सखी! यागों से, अचूक (जो मन के लुभाने में चूकते नहीं) रागों को अलाप रहे हैं। कविदेव वर्णन करते हैं, नयी जो घन-घटा उमड़ी, (उससे) वन भूमि पत्तों से ढकी हुई सी-हो गई (बादलों ने वन भूमि को ऐसे ढांप लिया जैसे ब्रह्म पत्तों से ढांप दी गई हो। अन्धकार छा जाता है।) (मस्ती के) रंग में रंगी हुई और कांपती हुई लता, घायु के मूकोलों से मूम जाती है।

देव ने कृष्ण की वर्षा में उद्यान-क्रीड़ा का वर्णन किया है। प्रकृति संस्त

है। कृष्ण भी प्रकृति के साथ मस्त हो गा रहे हैं। नीचे की दो पंक्तियों में समासोक्ति अलंकार के द्वारा दूसरा चमत्कार पूर्ण व्यंग्यार्थ भी प्रतीत होता है। लता और वायु के वर्णन द्वारा किसी नायक और नायिका की प्रेम-क्रीड़ा का व्यंग्य निकलता है। कामासक्त और अतएव कम्पमान नायिका भी प्रेमी नायक की हाथापाई के सामने मुक जाती है। रं—गराती, 'हहराती और 'झुकि जाति' आदि पद दोनों ओर अर्थ देते हैं। विशेष्य लता अश्लिष्ट है। यमक और अनुप्रास भी आगये हैं।

( ख ) विरह जरी' ..... 'आजु अंगार ॥

प्रसंग—विहारी ने किसी विरह विधुरा का वर्णन किया है।

अर्थ—पट-बीजनों ( खद्योतों ) को देखकर, विरह से जली हुई उसने, अहक कर ( भ्रम से ) कितनी बार नहीं कहा, धरी सखी ! आ भीतर भाग आ, आज तो अंगार बरस रहे हैं।

विरहिणी विरह में बौरा गई है, खद्योतों को अंगार समझती है। आत्यंतिक विरह का सूचन होता है। विरह—जरी पद अत्यन्त साभिप्राय है। विरह ज्वलित होने पर ही भ्रम होता है। परिकर और भ्रान्तिमान् अलंकारों का सुन्दर उदाहरण है।

सुनत पथिक मुहँ ..... विचारि बाम ।

प्रसंग—विहारी का ही दोहा है। किसी प्रोषित्यतिका का वर्णन है।

अर्थ—( परदेश में वर्तमान नायक ने ) पथिकों से यह सुनकर कि उस ( उसके ) गांव में, माघ की रातों में भी, लुएं चलती हैं, बिना पूछे और बिना बताये ही जान लिया कि स्त्री ( उसकी प्रिया ) जीवित है।

अत्युक्ति की पराकाष्ठा है। माघ के महीने में और फिर रात में भी लुएं चलती हैं नायिका के विरहोत्ताप के कारण। नायक ऋत अनुमान कर लेता है कि नायिका जीवित है। नहीं तो इतनी गर्मी कहां से आई ? अतिशयोक्ति या अत्युक्ति का अच्छा उदाहरण है।

वेसरि मोती दुति झलक ... पूंछ्यो जाइ ॥



प्रसंग—विहारी का दोहा है । किसी नायिका के सौन्दर्य का वर्णन है ।

अर्थ—वेसर ( नाक के झूपण ) के मोती की मलक आकर अधर पर पड़ रही है । चूना ( पान में राने का ) नहीं है, हे चतुर स्त्री ! वस्त्र से क्यों पूँछा जाय ?

वेसर के मोती की श्रेत आभा अधर पर पडकर चूने का भ्रम उत्पन्न कर रही है और नायिका वस्त्र से उसे पोंछ रही है । मखी उसको असबी यात बताकर मना करती है । सयानी का विपरीत लक्षण से मूर्ख ही अर्थ लिया जाता है । तद् गुण, भ्रम और उन्मीलित अलंकार आये हैं ।

वतरस लालच

...

नटि जाइ ॥

प्रसंग—विहारी का दोहा है । किसी प्रेमासक्त नायिका का वर्णन है ।

अर्थ—वात के रस के लोभ से ( नायिका ने ) मुरली छुपाकर रख दी । ( ऊपर से ) कसम खाती है, ( किन्तु ) भवों में हंसती है और देने को कहा जाता है, तो नट जाती है ।

कितना रसभय और स्वाभाविक वर्णन है ! नायिका कृष्ण से वात करने का बहाना ढूँढती है । मुरली छुपा देती है । मांगने पर शपथ करती है कि उसके पास नहीं है, किन्तु आँखें हँसती हैं । कृष्ण मांगते हैं तो ना कर देती है । दैन कहे, नटि जाय से चमत्कारक व्यंग्य निकलता है । दीपक का बहुत अच्छा उदाहरण है । एक नायिका अनेक रसमय क्रियाएँ करती है ।

( ग ) देखें छिति अंबर जलै हैं ... .. सम कर्यो है ॥

प्रसंग—सेनापात का पद है । द्वयर्थक शब्दों के प्रयोग द्वारा वर्षा ऋतु और ग्रीष्म ऋतु का वर्णन किया गया है ।

अर्थ—( वर्षा ऋतु में ) चारों आर छोर ( चारों दिशाएँ ), पृथ्वी और आकाश में जल ही जल है ( ग्रीष्म में चारों दिशाएँ, आकाश और पृथ्वी ताप में 'जलै हैं'—जलते हैं ), तृण, वृक्ष आदि सभी का रूप हरा कर दिया है ( ग्रीष्म ऋतु तृण, तरुओं का वास्तविक—हरित रूप नष्ट

कर देती है और उन्हें ठूँठ बना देती है सुखाकर )। बड़ी भारी वर्षा की झड़ी लग जाती है ( ग्रीष्म में ऋतु ( आग ) लग उठती है ), भाद्रव के महीने की शोभा फैल जाती है ( ग्रीष्म में द्रव ( दावाग्नि ) की भा ( चमक ) की ज्योति ( प्रकाश ) फैल जाती है । धूप की अग्नि की चमक होती है ), जल कण बरसाने वाली हवा चलती है और ऐसा लगता है मानो शरीर पर जल सिंचन ( सेक ) पड़ रहा हो ( ग्रीष्म में पवन जलद ( तेज ) चलती है और ऐसा लगता है मानो तन पर ( आग का ) सेक ( ताप ) पड़ रहा हो । )। नदियों में लकड़ी की बनी हुई ( दारुन ) नौकाओं ( तरणियों ) में तैरते हैं और सुख पाते हैं ( ग्रीष्म में सूर्य ( तरनि ) अत्यन्त दारुण ( तेज ) होता है और नदियों में तैर कर सुख पाते हैं ) और सब लोगों के मन में ठण्डी और घनी छाया ( में बैठने ) की इच्छा रहती है ( ग्रीष्म में यादतों की ठण्डी छाया की चाहना ही सब के मन में रहती है )। देखो, सेनापति की कविता की चतुरता कि जो भयंकर ग्रीष्म ऋतु को भी वर्षा ऋतु के समान बना दिया है ।

वस्तुतः पद्य में कवि-कौशल का अद्भुत चमत्कार प्रकट हुआ है । द्व्यर्थक या श्लिष्ट शब्दों के प्रयोग द्वारा कवि ने वर्षा और ग्रीष्म का एक ही पद्य में वर्णन किया है । दोनों ही अर्थ समान रूप से प्रकट होते हैं । शब्दश्लेष—सभंग और असभंग—का अत्युत्कृष्ट उदाहरण है । यहाँ दोनों ही ऋतुओं का वर्णन कवि को अभीष्ट है, अतः दोनों ही अर्थ प्राकरणिक हैं ।

(घ) पृथ्वीराज रासो का यह पद्य अब कोर्स में नहीं है ।

(ङ) १. अकबर समद अथाह... .. प्रतापसी ॥

प्रसंग—पृथ्वीराज का दोहा है । महाराणा प्रताप की अजेयता का वर्णन किया गया है ।

अर्थ—अकबर एक अथाह समुद्र है, जिसमें शूरता का जल भरा है, किन्तु मेवाड़ का अधीश्वर महाराणा प्रतापसिंह उसमें कमल के फूल के समान है ( जल कितना ही बढ़े कमल उससे ऊपर ही रहता है । यों ही, अकबर की शूरता प्रताप को विजित नहीं कर सकी )।

१. पटुत भाव-पूर्ण दोहा है। महाराणा प्रताप की अजेय वीरता का व्यंजन होता है। रूपक का उत्कृष्ट उदाहरण है।

२. शिखर, नृप हिन्दुस्तान..... राणा प्रतापमी ॥

प्रसंग—दुरसा जी का दोहा है। भारतीय राजाओं की स्वार्थवृत्ति का वर्णन किया गया है।

प्रथ—लोभ लालच के मार्ग में लगे हुए, हिन्दुस्तान के राजा गण ( सातृभूमि को स्वतंत्र करने के कार्य में ) स्थिर ( निश्चेष्ट ) हो गये हैं। किन्तु महाराणा प्रताप सिंह सातृभूमि को मां मान कर उसकी पूजा करता है।

महाराणा की स्वदेश के प्रति अगाध भक्ति का व्यंजन होता है।

३. सींहा, देस द्विदेस..... सींहागं वज्र ॥

प्रसंग—बाँकीदास का दोहा है। वीर पुरुष के लिए कोई भी विदेश नहीं।

अर्थ—सिंहों के लिए देश और विदेश समान है। मिहों का क्या वतन ? सिंह चाहे जिस वन में घूमें, सिंहों के लिए कौन सा वन है ? ( अर्थात् वे जहां भी रहें, उनके लिए वही घर हो जाता है। उनके लिए वन कौन सा है ? )

सिंह की अन्योक्ति से वीर की निर्भीक और स्वच्छन्द वृत्ति का व्यंजन किया गया है। बयण सगाई का भी निर्वाह है।

४. इला न देगी. .... पढ़ाई माय ॥

प्रसंग—कवि राजा सूर्य मल्ल का पद्य है। माता पलने में ही पुत्र में वीरता का भाव भर रही है।

अर्थ—अपनी पृथ्वी न देना, इन भावों की लोरियों से ( राजपूतनी बच्चे को पलने में ) सुलाती है। पुत्र को पलने में ही माता मृत्यु का महारस समझा रही है।

राजपूतों की जन्म-प्राप्त वीरता का वर्णन है। माता पलने में ही उसे मृत्यु की लोरियों से राजपूती सिखा रही है। स्वभावोक्ति है। बयण सगाई का भी सुन्दर निर्वाह है।

(च)—सन्देश सुनत..... लगिय पाइ ॥

प्रसंग—पृथ्वीराज रासो का अवतरण है। पद्मावती को हरने की घटना का वर्णन है। पद्मावती १६ शृंगार करके गौरी को मना कर पृथ्वीराज के सामने जाती है।

अर्थ—संदेशा सुनते ही आखों में आनन्द छागयो। बाला(पद्मावती) में उमंगें उठ खड़ी हुईं, मानो काम ने अपनी सेना सजाई हो। शरीर पर से रेशमी वस्त्र उतार कर स्नान किया, मानो १६ शृंगार किये चन्द्रमा हो (ऐसी लगती थी)। आभूषण मंगवा कर, अनुपम नख शिखों की राजा कामदेव ने मानो सेना सजाई हो। अर्थवा आभूषण मंगवा कर अनुपम अंगों में पहिने, मानों काम राजा ने अपनी सेना सजाई हो। सोने के थाल में मोती भर लिये, (उस में) चमकते हुए दीपक जला लिये। साथ में एक हजार सखियां ले लीं, मानो रुक्मिणी हो (रुक्मिणी को कृष्ण हर ले गये थे, इसी प्रकार सहस्र सखियों के बीच में से) जिस से (जिस की चाल से) हंस भी लज्जित होते हैं। गौरी का पूजन करके (वर-प्राप्ति के लिए कन्याएँ गौरी-पूजन करती हैं) शंकर को मना कर (ध्यान करके) और प्रदक्षिणा करके, चरणों में नमस्कार किया।

चन्द्र ने १६ शृंगार किये पद्मावती के गौरी-पूजन करने का आलंकारिक भाषा में रुचिर वर्णन किया है। साथ में पृथ्वीराज के प्रति उसके अनुराग भी व्यक्त होता है। जैसा कोमल मधुर भाव है, वैसी ही मधुर और कोमल भाषा है। उत्प्रेक्षा और उपमा अलंकारों का सुन्दर चमत्कार है।

७. (क) सेनापति और देव के प्रकृति-वर्णन की तुलनात्मक समीक्षा कीजिये।

उत्तर—शृंगार के साथ, उसके उद्दीपन के रूप में प्रकृति का भी वर्णन प्रायः सभी रीतिकाल के कवियों ने किया है। प्रकृति उनके भावों की उत्तेजना में सहायक होती रही है। इस उद्देश्य के लिए, अनेक कवियों ने बारह मासे और पद्मार्तु वर्णन भी किये हैं। जिन्होंने इस प्रकार के वर्णन नहीं किये, उन्होंने भी स्थान स्थान पर शृंगार के संयोग और त्रियोग-

रूपों में प्रकृति के प्रेम या विरह का उद्दीपन करने वाले रूपों का वर्णन किया है। किंतु उनका प्रकृति वर्णन सदैव काव्य के भाव या रस का अंग रहा है।

सेनापति इस पद्धति के बहुत कुछ अपवाद रूप में हैं। इन्होंने अपने षट् ऋतु वर्णन से प्रकृति के अनुराग के वशीभूत होकर उसके विविध स्वाभाविक रूपों के विशद चित्र उतारे हैं। रीति काल के ऋतु-वर्णनों या प्रकृति वर्णनों में सेनापति का श्रेष्ठ माना जाता है। इनका ऋतु-वर्णन अनुपम माना जाता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के मत से “ऋतु वर्णन तो इनके ऐसा और किसी शृंगारी कवि ने नहीं किया है।” श्री हरि श्रॉव जी का मत है कि “षट् ऋतु का जैसा उदात्त और व्यापक वर्णन सेनापति ने किया है, वैसा दो एक महाकवियों की लेखिनी ही कर सकी।” आचार्य श्यामसुन्दर दास ने लिखा है कि “इन्होंने षट् ऋतुओं का वर्णन किया है, जो बड़ा ही हृदयग्राही हुआ है। इन्हें प्रकृति की सूक्ष्म सूक्ष्म बातों का अनुभव भी था और इनका निरीक्षण भी विशेष मार्मिक था।” वस्तुतः सेनापति का ऋतु वर्णन ऐसा ही सजीव और विशद है। इस वर्णन में प्रकृति भाव का अंग होकर नहीं आई है अपितु कवि ने प्रकृति वर्णन के लिए ही प्रकृति वर्णन किया है। उसमें इनकी सूक्ष्म सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति और प्रकृति के अनुभव का पूरा पता लगता है। किंतु इनकी प्रकृति में पशु पक्षी पुरुष और वन, वृक्ष, नदी तडाग आदि सभी कुछ आ जाता है। इन्होंने जहाँ वन्य प्रकृति के फल, पुष्प, लता, वृक्ष ताल तलैया, नदियों का वर्णन किया है, वहाँ भिन्न भिन्न ऋतुओं में उठने वाली विभिन्न मानसिक भावनाओं का भी सुन्दर और स्वाभाविक वर्णन किया है। किस ऋतु में लोग कैसा और क्या आनन्द मनाते हैं, इसका भी सुभग प्राञ्जल चित्र खींचा है। इन्होंने भावनाओं का अंग बनाकर प्रकृति का वर्णन नहीं किया है, अपितु प्रकृति के स्थूल रूपों का चित्रण करके, उनसे उद्भूत होने वाली भावनाओं का स्वतंत्र वर्णन किया है, जो किसी नायक नायिका विशेष पर, घटित न होकर, सार्वजनिक है। साथ में विभिन्न अलंकारों, उक्ति-वैचित्र्यों से वह वर्णन और भी चमत्कारक और विशद हो जाता है। इनके

प्रकृति वर्णन में उदात्तता, गम्भीरता, स्वाभाविकता और सुधमता अद्भुत रूप में मिलती है। उसमें ऊहापोह भी है और नैसर्गिकता भी है। ग्रीष्म की भयंकरता का देखिये कैसा स्वाभाविक और विशद वर्णन किया है, जो स्वतन्त्र हैं, किसी भावना-विशेष का अंग नहीं है:—

वृष को तरनि तेज सहसो करनि तपै,  
ज्वालनि के जाल विकराल बरसत है ।  
तचति धरनि, जग भुरत भुरनि, सीरी—  
छांह को पकरि पंथी पंछी विरमत हैं ।  
सेनापति नेक दुपहरी डरकत होत,  
धमका विपम जो न पात खरकत है ।  
मेरे, जान पौन सीरे ठौर का पकरि कोनौ,  
घरि एक बैठि कहु धामै वितवति है ॥

ग्रीष्म की दुपहरी का कितना सच्चा अनुभूत वर्णन है और अन्त की दो लाइनों में उत्प्रेक्षा कैसी चमत्कारक बन पड़ी है, 'पवन भी ठण्डी छांह पाकर घाम बिता रही है ! कातक की रातों का भां देखिये कैसा अनुभूति-पूर्ण, विशद और स्वाभाविक वर्णन किया है—

कातक की राति थोरी थोरी सियरात्रि  
सेनापति को सुहाति सुखी जीवन के गन हैं ।  
फूले हैं कुमुद फूली मालती सघन बन,  
फूलि रहे तारे मानो मोती अनगन हैं ।  
उदित विमल चन्द्र चान्दनी छिटकि रही,  
राम कैसो जस अघ ऊरध गगन हैं,  
तिमिर हरन भयो सेत है बरन सय,  
मानहु जगत छीर सागर मगन है ॥

विमल शुभ्र चांदनी की दुग्ध-धवलता का सागर उछलता है । देखिये शिशिर में सूर्य का क्या हाल होता है—

सिसिर में सलि को सरूप पायै सविताऊ,  
घामहूँ में चांदनी की दुति दमकति है ।

सेनापति द्योती सीतलता है महमगुनी,

रजनी की काँड़े घासर में मूमकति है । आदि ।

सूर्य चांद्र का रूप बन जाता है और दिनमें रात की, कालिश चमकने लगती है । सेनापति का निवास अधिकतया राजसी ठाठगाट में होता था, अतः विभिन्न ऋतुओं में उन्होंने राजसी सुख माघनों का भी वर्णन किया है । एक उदाहरण—

जेठ नजिकाने सुधरत खस खाने तल

ताप तहखाने के सुधारि कारियत है ।

होति है मरम्मति विविध जलनन्त्रन की,

ऊँचे ऊँचे अटाते सुधा सुधारियत है । आदि ।

यही नहीं, इन्होंने सार्व-जनिक सुख भोगों का भी वर्णन किया है । वस्तुतः इन्होंने प्रकृति और उमके सर्वजन पर पड़ने वाले प्रभाव, दोनों का वर्णन किया है, जो स्वतंत्र है, किसी भाव का अंग नहीं है ।

देव ने भी प्रकृति-वर्णन दोनों रूपों में किया है । काव्यगत अंगार वर्णन के प्रसंग में भी और ऋतु वर्णन के रूप में भी । किन्तु वे भावुक कवि थे, भावनाओं का चित्र खड़ा करना उनको अभिप्रेत होता था । प्रकृति उन भावनाओं को ही उत्तेजना देने वाली होती है । प्रकृति के मधुर सुखमय रूपों की अपेक्षा उनका ध्यान उनसे उत्तेजित होने वाली भावनाओं की ओर ही अधिक रहता था । वैसे इनका प्रकृति वर्णन भी इन सूक्ष्म प्रकृति-निरीक्षण, प्रकृति अनुभूति और चित्रण शक्ति आदि का ही परिचायक है, किन्तु इनमें प्रकृति के स्थूल रूप के प्रति वैसा स्वतंत्र अनुराग नहीं मिलता जैसा कि सेनापति में । अतएव इनका प्रकृति चित्रण उतना स्वाभाविक और विशद नहीं है, जितना कि सेनापति का । देव ने वस्तुतः मानव प्रकृति का ही अधिक वर्णन किया है । स्थूल प्रकृति का उतना नहीं । स्थूल प्रकृति इनके काव्य में मानव-प्रकृति का अंग बन कर ही आई है, स्वतंत्र रूप में प्रधान होकर नहीं । वैसे, देव में प्रतिभा, प्रगल्भता मौलिकता और कवित्व शक्ति का जैसा विकास है, वैसा अन्य-कम ही कवियों में है । इनकी कल्पना शक्ति, सूक्ष्म अनीखी थी । इनके प्रकृति-वर्णन

में कल्पना और ऊहापोह का आधिक्य रहता है। देव ने सुजान विनोद और सुख सागर तरंग में धारह भासे और षड्भ्रतु का वर्णन किया है, किन्तु वहाँ प्रकृति की प्रेमी-युगलों पर क्या मानसिक और शारीरिक प्रतिक्रिया होती है, उस इसी का वर्णन इनका उद्देश्य है। प्रकृति के रूप पर देव भी मुग्ध हुए हैं, किन्तु इनमें वह प्राकृतिक उल्लास कम मिलता है, जो सेनापति के षट् भ्रतु वर्णन में सर्वत्र। तो भी इनकी निरीक्षण शक्ति, अनुभूति और स्वरूप ज्ञान प्रकृति के विषय में कम नहीं थे। देखिये—

आस पास पूरन प्रकास के पगार सूँके,

घन न अगार डीठ गली व्हे निबरते ।

पारावार पारद अपार दसौ दिसि वूदि,

विधु वरम्हांड उतरात विधि वरते ।

सारद जुन्हाई जन्हु पूरन सरूप घाई

जाई सुधा सिन्धु नभ सेत गिरिवर ते ।

उमडो परत जोति मंडल अखड सुधा,

मण्डल मही में इन्हु मण्डल बियरते ॥

इसमें देव ने स्वतन्त्र रूप से शरत् की श्वेतिमा का वर्णन किया है।  
न्तु ऐसे वर्णन अल्प हैं। नहीं तो प्रकृति वर्णन से भी किसी न किसी मधुर भावना का ही व्यंग्य निकलता है, जैसे कि निम्न पंक्ति में—

रंगराती हरी हहराती लता झुकि जाती समीर के झुकनि सों ।

यहाँ लता और समीर की चेष्टाओं से नायक नायिका की रसमयी चेष्टाओं का ही व्यंग्य निकलता है।

देखिये निम्न में देव की सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति—

सुधा के सरोवर सों अम्बर उदित ससि,

मुदित मराल मनु पैरिबेको पैठयो है ।

बेला के विमल फूल फूलत समूल मानों,

गगन ते उड़ि उडु गण गण बैठो है । आदि ।

निर्मल स्वच्छ आकाश में चन्द्रमा ऐसे लगता है, मानो सरोवर में ईस तैरने को घुसा हो। एक स्वाभाविक दृश्य है, जो कि सभी देखते हैं।



किन्तु ऐसे स्थल कम हैं। देव ने प्रकृति का चित्रण किया है, किन्तु उनका चित्र पूर्ण नहीं है, चित्र की रेखाएं अधूरी हल्की, अस्पष्ट सी रह जाती हैं। सेनापति के चित्रण के समान पूर्ण नहीं होतीं। तो भी अन्यो की अपेक्षा देव का प्रकृति चित्रण अच्छा है। किन्तु सेनापति इन से आगे हैं।

### भयवा

देव के भाषा-सौन्दर्य की सोदाहरण विवेचना कीजिये।

उत्तर—देव को व्रज भाषा जिस रूप में मिली थी, वह उस समय उसका अत्यन्त विकसित साहित्यिक रूप था, उसमें कोमलता थी, गम्भीरता थी, ध्यंजना थी, अनन्त शब्द भण्डार था, व्याकरण भी पूर्णतया नहीं तो बहुत कुछ बना हुआ था, पद योजना, प्रयोग-वैचित्र्य और अलंकरण सुपमा से अत्यन्त समृद्ध थी। देव ने उसके इन गुणों में अपनी प्रतिभा, मौलिकता और प्रगल्भता के सहयोग से और भी समृद्धि उपस्थित की। भाषा के ये उपयुक्त गुण देव की भाषा में अत्यन्त समृद्ध रूप में मिलते हैं। अतएव व्रज भाषा के प्रधान आचार्यों में इनको गिना जाता है।

भाषा-सौन्दर्य की परीक्षा के लिए कवि का शब्द भण्डार, पदयोजना, अलंकार-विधान, प्रयोग-वैचित्र्य और उसकी जलसा व्यंजनात्मक शक्ति एवं प्रवाह और संगीत देखे जाते हैं। व्याकरण तो साथ में स्वयं ही आ जाता है, अन्यथा ये सब उपयुक्त गुण भी व्यर्थ हैं। इन समस्त की दृष्टि से समीक्षा करने पर देव की भाषा अत्यन्त समृद्ध, सामर्थ्य-शालिनी उन्नत साहित्यिक व्रज भाषा ही ठहरती है। श्री हरिऔध जी ने लिखा है, “कवि-कर्म क्या है? भावों और भाषा पर अधिकार होना और प्रत्येक विषय का यथातथ्य वर्णन करना। देव जी दोनों बातों में दक्ष थे।” देव ने अपनी भाषा द्वारा मन चाहे सूक्ष्मात्सूक्ष्म भावों के सफलता पूर्वक रसमय चित्र उतारे हैं और भाषा उनके संकेत पर नृत्य करती हुई चली है। भाव और भाषा दोनों एक होकर चले हैं। वा० श्यामसुन्दर दास जी ने देव की भाषा के विषय में लिखा है “देव का शब्द भण्डार और कल्पना-कोष भी समृद्ध था।”

देव के पास अनन्त शब्द भण्डार था। देव संस्कृत और शास्त्रों के

पण्डित थे। अतः, स्वभावतः, उनकी भाषा संस्कृत से अत्यन्त प्रभावित है। केशव, सूर, तुलसी का आदर्श रखकर उन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों का भी बहुत प्रयोग किया है। नहीं तो संस्कृत शब्दों का कायाकल्प करके ही ब्रज भाषा में प्रयोग करने की प्रवृत्ति अधिकतर रही। प्राकृतिक और अपभ्रंश के भी शब्दों का तत्सम रूप में प्रयोग देव ने बहुशः किया है लोयणी, विज्जु, नाह आदि ऐसे शब्द हैं। मुसलमानी सम्पर्क के कारण ब्रज भाषा में फारसी शब्द भी खूब आ गये थे। अनेक मुसलमानों ने भी ब्रज में कविताएँ लिखी थीं। सभी कवियों ने न्यूनाधिक रूप में फारसी अर्बी के शब्दों को लिखा है। देव भी अपवाद नहीं हैं। उन्होंने भी अर्बी फारसी शब्दों का प्रयोग किया, किन्तु इतना नहीं, जितना कि विहारी भूषण, सेनापति आदि ने। देव बहुत घूमे फिरे व्यक्ति थे। अनेक प्रान्तों में उन्होंने यात्राएँ की थीं। अतः अन्य प्रान्तीय भाषाओं के शब्द भी उसमें यत्र तत्र आये हैं। ऐसी भाषाओं में बुन्देलखण्डी, अवधी पूर्वी, राजस्थानी खड़ी बोली, आदि भाषाएँ आती हैं। देव का साहित्य बहुत विस्तृत है उन्होंने अनेक विषयों पर अनेक ग्रन्थ लिखे हैं। उन सब से उनके शब्द भण्डार का परिचय मिलता है।

व्याकरण की दृष्टि से देव की भाषा को पूर्णतया शुद्ध नहीं माना जाता। पहिली बात तो यह है कि ब्रज भाषाओं के अन्य कवियों के समान इन्होंने भी शब्दों को अनुप्रास यमक आदि के सौन्दर्य के लिए बहुत तोड़ा मरोड़ा है किन्तु यह सब सौंदर्य वृद्धि के लिए ही किया गया है और इतना नहीं जितना भूषण में। तो भी अनेकत्र यह प्रवृत्ति भद्दी लगती है—सुखात को सुखोत, दुखात को दुखोत, आदि ऐसे ही शब्द हैं। श्री भगवान् दीन दीन जी की राय में, “अनुप्रास और यमक से देव ने भाषा का सौंठव बिगाड दिया है। अन्य कवियों ने ऐसा बहुत कम किया है। ... उपर्युक्त कारण से ही देव की कविता का प्रसाद गुण नष्ट हो गया है।” आचार्य श्री शुक्ल जी का भी ऐसा ही मत है, “तुकान्त और अनुप्रास के लिए, शब्दों को तोड़ने मरोड़ने ही नहीं थे, वाक्य को अविन्यस्त कर देते थे।” ये दोनों ही मत

अधिकांश में ठीक हैं। देव ने भूषण से यदि कम शब्दों को तोड़ा मरोड़ा है तो अन्य कवियों से कहीं अधिक तोड़ा मरोड़ा है।

शुद्धता की दृष्टि से भी इनकी भाषा व्याकरण का उत्कृष्ट धन करती हुई मिलती है। इन्होंने बहुत स्वतंत्रता बरती है व्याकरण के नियमों के साथ। लिंग, वचन, क्रिया, कारक के विषय में पूरी स्वच्छंदता रही है। वाच्य परिवर्तन में भी ऐसी ही अनियमितता आ गई है अनेक स्थलों पर। अवधी, खली बोली आदि की क्रियाएँ तक आ गई हैं। इन कारणों से अनेकत्र इनकी भाषा सचमुच दुर्बोध हो गई है। वाक्य रचना भी अनेक स्थलों पर दूराकृष्ट हो गई है, अव्याकरणिक भी हो गई है। जैसे—

त्यों पुलक्यों जलसों मलक्यों,

उर औचक ही उचकौ कुच कन्दसों।

वचन दोष है। कुचका बहुवचन में प्रयोग होना था। क्रिया एक वचन में आई है। “नितम्ब भयो कछु भारी” भी ऐसा ही वचन का दोष है। एकनितम्ब ही भारी होने का मतलब सृजन होगा।

कारकों को देव ने अनेकत्र बिल्कुल छोड़ दिया है, जिससे अर्थ ज्ञान में बाधा होती है—जब ते जदुराय दई दुहि गाय”। यहाँ तो नहीं, अन्यत्र अनेक स्थलों पर अर्थ स्पष्ट नहीं होता। बहुत कुछ अनुमान लगाना पड़ता है। इस व्युत्पत्ति दोष के साथ, अधिक-पदत्व या व्यर्थ-पदत्व और न्यून-पदत्व भी मिल जाते हैं।

किन्तु, यह सब ठीक होते हुए भी, देव ने यह सब भाषा के सौंदर्य के लिए किया। उसमें संगीत और माधुर्य लाने के लिए ही मुख्यतः देव की कविता में ये आये हैं। अनुप्रास और यमक आदि के प्रेम के कारण भी ये दोष आ गये हैं। देव भी अपने समय के प्रतिनिधि के नाते विशेष अलंकार-प्रिय थे। वचन और रचना दोनों का वैचित्र्य इनकी कविता में मिलता है। देव संगीत के भी ज्ञाता थे। इन्होंने संगीत के विषय में भी एक ग्रन्थ लिखा है। अतः भाषा की कोमलता, मधुरता और भावमयता के साथ संगीत का मधुर-विधान विशेष रूप से मिलता है। भाषा में जहाँ

भाव चित्रण की सामर्थ्य है, वहाँ लक्षणात्मक और व्यंजनात्मक प्रयोगों के भी ये आचार्य हैं। इन्होंने व्यंजना के द्वारा अत्यन्त ही स्वाभाविक और मधुर भावों की अभिव्यंजना की है।

डार द्रुम-पालन, विछौना नव-पल्लव के,  
 सुमन किंगुला सोहै तन छवि भारी है ।  
 पवन मुलावै, केकी कीर बतरावै 'देव',  
 कोकिल हलावै हुलसावै करतारी दै ।  
 पूरित पराग सों उतारा करै राई लोन,  
 कुन्दकली नायिका लतान सिरतारी दै ।  
 मदन महीपजू को बालक वसन्त, ताहि,  
 प्रातहि जगावत गुलाय चटखारी दै ॥

×            ×            ×            ×            ×

हौं भई दूलह, वै हुलही, उलही सुख बेलिसी केलिघनेरी,  
 मैं पहिरोँ पिय को पियरो, पहिरी उनरी चुनरी चुनि मेरी ॥

इन दोनोंही अवतरणों में भाव के साथ साथ भाषा का पूर्ण सौंदर्य खिला हुआ है। देखिये चकारानुप्रास—

प्रेम चरचा है, अरचा है कुलनेम न,  
 रचा है चित और अरचा है चित-चारी को ।

×            ×            ×            ×            ×

मोहि मोहि मोहन को मन भयो राधामय  
 राधा मन मोहि मोहि मोहन-मयी भई  
 +            ×            +            ×

देखिये एक प्रकृति वर्णन का पद्य—

सहर सहर सोंधों सीतल समीर डोलै,  
 घहर घहर घन घेरिकै घहरिया ।  
 ऋहर ऋहर झुकि म्नीनी ऋरि लायो देव,  
 छहर छहर छोटी वूंदन छहरिया ।  
 हहर हहर हँसि हँसिके हिंडोरे चढ़ी,

थहर थहर तनु कोमल थहरिया ।  
 फहर फहर होत पीतम को पीत पट,  
 लहर लहर होत प्यारी की लहरिया ॥  
 ❀ ❀ ❀ ❀  
 पुरि पनिहारि ! देव तेरी मनुहारी करों,  
 नेक ही निहारि हरि गयो हिय हारि कं ।  
 ❀ ❀ ❀ ❀ ❀  
 चक्र चक्रानि के चक्राये चक्र चोरन सों,  
 चौकत चकौर चकाचौधसों चके गई ।  
 देवनन्द नन्दन के नैनन अनन्द मयी,  
 नन्द जी क मन्दिरन चन्दमई कं गई ।

इस प्रकार के रत्न बहुत हैं देव की कविता में । मिश्र बन्धुओं का मत है, “भाषा-साहित्य में देव और मतिराम, इन दो कवियों की भाषा सर्वोत्कृष्ट है । भाषा की कोमलता और सरसता में ये दोनों कवि अन्य कवियों से बहुत आगे बढ़े चढ़े हैं ।” विंगेप कर देव की भाषा अद्वितीय है ।” या० श्याम सुन्दर दाम और शुक्ल जी एवं दूगरी और मिश्र बन्धुओं के इन दो विरुद्ध मतों के समन्वय के लिए, श्री नगेन्द्र का ही मत मानना पड़ता है—

“वास्तव में अत्युक्ति को निकाल देने के बाद ये दोनों ही मत अक्षत अंशों में सत्य ठहरते हैं ।” इसमें सन्देह नहीं कि देव की भाषा में उचित व्यवस्था नहीं मिलती । मतिराम जैसे कवि से तुलना करने पर उसमें स्वच्छता का अभाव अत्यन्त व्यक्त हो उठता है । परन्तु जहाँ तक भाषा की श्री वृद्धि का सम्यन्ध है व्रज भाषा के अनेक कवि उनकी समता नहीं कर सकते । उन्होंने व्रज भाषा के माधुर्य और सगीत की अपूर्व श्री वृद्धि की है, उसकी औज्वल्य एवं कान्ति आदि गुणों से अलंकृत किया है तथा उस की शक्तियों का सम्बर्द्धन किया है ।”

अथवा

सेनापति की अलंकार-योजना पर सच्चित्त निबन्ध लिखिये ।

उत्तर—अलंकार काव्य की शोभा करने वाले उसके अनित्य घर्म होते हैं। अनित्य घर्म का अर्थ है, काव्य प्रकाशकार के मत में 'अनलंकृती पुनः क्वापि' अर्थात् काव्य सर्वत्र जहां तक हो सके सालंकार हो, किन्तु कही निरलंकार भी हो, तो कोई हानि नहीं उसकी काव्यता की। काव्य होने के लिये तो केवल आत्मभूत रस अपेक्षित है। अतः वह अलंकार-सहित और तद् विरहित दोनों दशाओं में काव्य रहता है, यदि उसमें आत्मा रस है। एवं वह काव्य के लिए आवश्यक नहीं हैं, इस अर्थ में कि यदि अलंकार हों तभी काव्य हो सकता है। किन्तु उपादेय अवश्य हैं। सुभग सुन्दर व्यक्ति भी यदि अलंकार पहिने हो तो और भी सुन्दर और अधिक प्रभावोत्पादक हो जाता है। यही काव्य और अलंकार का सम्बन्ध है किन्तु काव्य सौन्दर्य के साधनों में अलंकार भी एक सामर्थ्यशाली साधन है। अनेक अलंकार तो वस्तुतः ऐसे हैं जिनका सहारा लिये बिना कवि का काम ही नहीं चल सकता। उपमा रूपक, उत्प्रेक्षा आदि ऐसे ही अलंकार हैं। वस्तुतः मौलिक सौन्दर्य का वर्णन इन समताओं, प्रतीकों के बिना हो ही कैसे सकता है? "चाद सा मुख" कहने से सौन्दर्य का जो प्रत्यक्ष चित्रण सा होता है, वह अन्यथा, अनेक वाक्यों द्वारा भी पूर्णतया नहीं हो सकता। कवियों में आरम्भतः इसीलिए अलंकारों के प्रति विशेष आदर रहा है। रीतिकाल में तो आकर अलंकारों के प्रति बहुत ही आकर्षण उपस्थित हो गया था। अलंकार योजना कवि की प्रधान विशेषता मानी जाने लगी थी। प्रत्युत अनेक कवियों का तो उद्देश्य अलंकार प्रदर्शन ही था। सेनापति भी आचार्य और महाकवि थे। वे भी अलंकार प्रेम से कैसे बच सकते थे? उनके काव्य में भी अलंकारों का अपूर्व सौन्दर्य व्याप्त है।

किन्तु आदर्श अलंकार योजना वही मानी जाती है, जो उचित हो, अर्थात् जो अलंकार-लक्षण के अनुसार शोभा वधन में सहायक के रूप में आये, प्रधान बन कर नहीं। कही कवि केवल अलंकारों के लिए भाव-विकृति कर देता है और कहीं अलंकारों का चमत्कार भाव को आच्छन्न करके स्वयं प्रधान हो बैठता है, उसी के लिए वाह वाह होती है, भाव तक कोई पहुँचता ही नहीं। ये दोनों ही प्रणालियाँ प्रशस्त नहीं। ऐसे काव्यों को, जिनमें

कि कवि का प्रधान लक्ष्य अलंकार आदि सूक्ष्म कला प्रदर्शन का ही है, साहित्य शास्त्रियों ने अधम काव्य माना है। उत्तम अलंकार-योजना तो वह है, जो भाव का अंग बन कर, उसके सौन्दर्य में और विशदता में अभिवृद्धि करने वाली हो। सूर, तुलसी, जायसी आदि महाकवियों की अलंकार-योजना इसी ढंग की है। रीतिकाल में यह प्रवृत्ति बहुत जोर पकटती है। कवि अर्थालंकारों और शब्दालंकारों दोनों का प्रदर्शन करता है। अर्थालंकारों में सादृश्य और विरोध मूलक और वैचित्र्यमूलक प्रायः सभी प्रकार के अलंकारों का प्रयोग हुआ है। शब्दालंकारों में विशेषतया अनुप्रास, यमक, श्लेष, वक्रोक्ति का विशेष प्रयोग हुआ है। सेनापति इनके प्रयोग में विशेष दक्ष थे। रीतिकालीन हिन्दी साहित्य में सेनापति की अलंकार योजना अत्युत्कृष्ट मानी जाती है। सेनापति ने अलंकारों के प्रति प्रयत्न-शील रहते हुए भी भाव की स्वाभाविकता का भी नाश नहीं होने दिया। अलंकार-चमत्कार के सामने भाव-चमत्कार दबा नहीं है। अलंकार और भाव का ऐसा ही सुन्दर समन्वय सेनापति ने किया है। इनके कवित्तों में जहां भाव का पूर्ण चित्र होता है, वहां अलंकार का भी पूरा स्वरूप सामने खड़ा हो जाता है। ये जितने भावुक थे उतने ही आलंकारिक भी। अतएव इनकी कविता की इस भाव-कोमलता के सामंजस्य से इनकी अलंकार योजना अद्भुत बनी है। शब्दालंकारों में फंस कर काव्य की दुर्गति होने का अधिक भय होता है। अनुप्रास, यमक, श्लेष आदि के पीछे कवि अर्थ को दुरूह और अस्वाभाविक कर देता है। किन्तु सेनापति ने इन तीनों का विस्तारशः प्रयोग करते हुए भी भाव को उसकी दलदल में नहीं फंसाया। श्री शुक्ल जी ने लिखा है, 'अनुप्रास और यमक की प्रचुरता होते हुए भी कहीं भद्दी कृत्रिमता नहीं आने पायी है।' देखिये ऋतुवर्णन में कैसे स्वाभाविक रूप में अलंकारों का निर्वाह हुआ है।

कार्तिक की रातों में स्वच्छ तारकमय अम्बर के वर्णन में कहा है,  
 फूलि रहे तारे मानी मोती अनगिन हैं। ( उत्प्रेक्षा )

चन्द्रिमा की धवलिमा का वर्णन है—

उद्धित विमलचन्द्र चांदनी छिटक रही,  
राम कैसे जस अध ऊरध गगन है। ( उपमा )

राम का यश श्वेत होता है। और देखिये भ्रम का क्या उदाहरण है—

चाहत चकोर सूर और दृग छोर करि,  
चकवा की छाती धरि धीर धरकति है।  
चन्द्र के भ्रम होत मोद कुमोदिनी को,  
ससि संक पंकजिनी फूली न समाती है।

सूर्य में चन्द्रमा भ्रम हो रहा है, शिशिर ऋतु में।

अतिशयोक्ति भी देखिये—

सीत से सहस कर सहस चरन व्हेकै,

ऐसा जात भाजि तम आवत है घिरि कै।

जौलों कोक कोकी सों मिलत तौ लौं होत राति,

कोक अध बीच ही ते आवतु है फिर कै।

दिन अत्यन्त छोटा है सर्दियों में। सूर्य के शीघ्रता से छुप जाने के विषय में कैसी सुन्दर उक्ति है !

श्लेष के प्रयोग में अधिकांश कवि लक्ष्य-भ्रष्ट हो गये हैं। श्लेष-चमत्कार में फंस कर अधिकांश कवियों ने अग्रणी कविता को दुर्बोध कर लिया है। केशव और देव की अनेक कविताएँ उदाहरण रूप में आ सकती हैं। किन्तु सेनापति के श्लेष-वर्णन में यह दोष नहीं आने पाया है। सेनापति ने श्लेष का वर्णन बहुत किया है। उनके काव्य का प्रथम प्रकरण या 'तरंग' श्लेषमय ही है। किन्तु दुर्बोधता नहीं आई है। उसका कारण है, सेनापति ने श्लेष शब्द बहुत प्रचलित और प्रसिद्ध साधारण शब्दों में से ही चुने हैं। साधारण शब्दों के ही श्लेष उपस्थित किये हैं, जिससे भाव-चमत्कार भी स्पष्ट रहता है। उदाहरण रूप में, देखिये, कैसे साधारण प्रचलित शब्दों के श्लेष से दाता और सूम का वर्णन किया है—

नाहीं नाहीं करै थोरी भांगै सब दैन कहै,

मंगन कौ देखि पट देत बार बार है।



जिनकों मित्रन भली प्रापति की घटी होती,  
 सदा सब जन मन भाणु निरधार हैं ।  
 भोगी वृहै रहत विलग्नत अचनी के मध्य,  
 कन कन जोरैं टान पाठ परिवार है ।  
 सेनापति वचन की रचना विचारौ जामे,  
 दाता और सूम दोज कीने इकसार हैं ।

इसी प्रकार, इन्हीं प्रश्न पत्र के प्रथम प्रश्न में आये पद्य में, श्रीराम और  
 वर्षा ऋतुओं का कैसे आधारण तथा प्रचलित गद्यों के ग्लेष से वर्णन किया  
 गया है !

देखें छिति अम्बर जलै है चारि ओर—  
 छोर तिन तरवर सब ही कौ रूप हर्यो है ।  
 महा भरि लागै, जोति भादव की होति,  
 चलै जलद पवन तनसेक मानो पर्यो है ।  
 दारुन तरनि तरैं, नदी सुख पावैं,  
 सब सीरी घन छाहीं चाहि वोई चित धर्यो है  
 देखो चतुराई सेनापति कविताई की,  
 जु श्रीराम बिलेख बरखा की सम कर्यो है ।

३. (क) विहारी की रस व्यंजना का पूर्ण विभाव अनुभावों के  
 विधान में दिखाई पड़ता है 'अनुभावों और हावों की ऐसी सुन्दर  
 योजना कोइ शृंगारी कवि नहीं कर सकता है।' इस कथन की विवेचना  
 उदाहरण देते हुए करिये ।

उत्तर—आलम्बन की चेष्टाओं को अनुभाव कहा जाता है । इन  
 चेष्टाओं से आन्तरिक भावनाओं का प्रकाशन होता है । रस-निष्पत्ति में विभाव  
 के साथ उसकी चेष्टाओं का भी उतना ही महत्व है । हाव "अल्प संलक्षित  
 विकारात्मक भाव का नाम है, जो प्रेमालाप जैसे मधुर स्थलों में उद्गत  
 हुआ करते हैं ।"

महाकवि विहारोलाल ने रसव्यंजना के लिए अनुभाव और हावों का  
 विशेष वर्णन किया है । विभाव के रूप-सौन्दर्य का भी वर्णन विहारी ने

किया है, पर उतना नहीं जितना कि आलम्बन की चेष्टाओं का। इन्होंने विविध नायक नायिकाओं की मधुर सुन्दर चेष्टाओं के चित्रण द्वारा ही रस का स्वरूप उपस्थित किया है। इस बात में ये सिद्धहस्त थे, यह इनके काव्य के दर्शन से स्वयमेव ज्ञात हो जाता है। विहारी शृंगारी कवि थे, अतएव इन्होंने शृंगार रस की मधुर चेष्टाओं का बड़ा सूक्ष्म, व्यञ्जक रूप में स्वाभाविक वर्णन किया है। देखिये—

चितह ललचौहँ चखनु डटि घूँघट पट माहँ ।

छलसौं चली छुवाहूँ कै छिनकु छवीली छाँह ॥

आसक्त नायिका ने कैसे स्वाभाविकता और चतुरता से अपना प्रेम प्रकट किया है ! और भी अधिक—

कहत, नटत, रीकत, खिकत, मिलत, खिलत, लजियात ।

भरे भौन मे करत हैं, नैननु ही सब घात ॥

बाल सँवारते हुए नायिका वालों में उँगली देकर, छिद्र में से प्रिय को देख रही है—

कंजन मनि मंजन किये वैठि व्यौरति वार,

कच अँगुरी विच डीठि दै चितवत नद कुमार ॥

गली में नायक के मिलने पर अनुराग की कैसी सरस चेष्टाओं द्वारा अभिव्यंजना है—

त्रिबली नाभि दिखाय कै, सिर ठकि सकुचि समाहि ।

गली अली की ओट कै चली भली विधि जाहि ॥

अनुभाव और हाव का कितना मधुर चमत्कार है। और भी देखिये—

वतरस लालच लाल की मुरली धरी लुकाह ।

सौह करै, भौहनि हँसै, दैन कहै नटि जाह ॥

+ + + +

नासा मोरि, नचाहूँ दग, करी ककाकी सौह ।

कांटे सी कसकै हिये, गही कँटीली भौह ॥

× + + +

ललन चलन सुनि पलन में अँसुवा मलके आइ ।  
भइ लखाइ न सखिनहू मूडे ही जमुहाइ ॥

+ + + +

हेरि हिंडोरे गगन तैं परी, परी सी दृष्टि ।

घरी घाय पिय बीच ही, करी खरी रस लूटि ॥

+ + + +

छला छवीले लाल कौ नवल नेह लहि नारि ।

चूँवति, चाहति, लाइ उर, पहिरति, घरति उतारि ॥

इस प्रकार अलगिन दोहे विहारीलाल के मिलेंगे, जिनमें शृंगार के अनुभावों से ही अधिकतया रस का स्वरूप उपस्थित किया गया है ।

एक और भी अत्यन्त रसमय उदाहरण लीजिये, जहां नायिका की प्रत्येक चेष्टा से रस सुआ पडता है—

भौंहनु हँसति, मुँह नटति, आंखिन सौँ लपटाति ।

पँचि छुड़ावति करु इंची आगै आवति जाति ॥

अथवा

(ख)—“जिस कवि में कल्पना की समाहार शक्ति के साथ भाषा की समास शक्ति जितनी ही अधिक होगी, उतना ही वह मुक्तक की रचना में सफल होगा।” इस ऋश्वन की व्याख्या करके बताइये कि विहारी में ये बातें कहां तक थीं ।

उत्तर—मुक्तक काव्य कला बहुत कठिन होती है । मुक्तक काव्य प्रत्येक स्वतन्त्र और अपने में पूर्ण होता है । वह अकेला ही पद्य कोई न कोई स्वतन्त्र भाव-चित्र या रस-चित्र उपस्थित करता है । प्रबन्ध काव्य में, जैसे एक चित्र के लिए कवि अनेक पद्यों का आश्रय लेता है, मुक्तक कवि की सीमा उतनी विस्तृत नहीं होती, उसे तो एक ही पद्य में पूरा चित्र उतारना पडता है । इसका अभिप्राय होता है कि कवि में भावों का एकत्र संकलन कर अत्यन्त संक्षेप से उनको व्यक्त करने की शक्ति की अत्यन्त अपेक्षा रहती है; संक्षेप और संकलन की इस शक्ति के बिना कोई भी सफल मुक्तक कवि नहीं बन सकता ।

रीति काल में मुक्तक काव्य लिखने की प्रवृत्ति की प्रधानता थी । अधिकांश में मुक्तक रचना ही इस काल में होती है । प्रायः सभी विशेष कवियों ने मुक्तक रचनाएँ की हैं—किसी ने कवित्तो में, किसी ने सवैयों में, किसी ने छप्पयों में और किसी ने केवल दोहों में । अवश्य कवित्त आदि बड़े छन्दों की अपेक्षा दोहे जैसे छोटे छन्द में मुक्तक रचना बहुत कष्ट और विशेष कौशल द्वारा साध्य है । दोहे का दायरा बहुत छोटा होता है । कवि के लिए उसमें किसी भाव का पूर्ण चित्र उपस्थित करना बहुत दुष्कर होता है । अतएव सभी ने दोहों में मुक्तक रचना बहुत नहीं की । अन्योंने दोहे और कवित्त सवैयों आदि दोनों प्रकार के छन्दों में मुक्तक लिखे हैं । किन्तु कुछ ने केवल दोहों को छोड़कर और किसी छन्द का आश्रय ही नहीं लिया । अवश्य ही ऐसे कवियों में भावों की समाहार और समास शक्ति बहुत ही अधिक होनी चाहिये । विहारी ऐसे ही कवियों में से हैं, जिन्होंने अपनी मुक्तक-रचना के लिए दोहे जैसे छोटे छन्द को चुना ।

विहारी अत्यन्त सामर्थ्य-शाली काव्य और मानव मन के समस्त मुक्तक-कवि थे । उनमें भावों का संकलन और संक्षेप से प्रकाशित करने की अद्भुत सामर्थ्य है, जो अन्य किसी कवि में नहीं मिलती । विहारी ने बड़े बड़े सूक्ष्म से संकेतों और अभिव्यंजनों से बड़े विस्तृत भावों के विशद चित्र इन दोहों में उतारे हैं । छोटे से दोहे में ने इतने विशद और गम्भीर अर्थों का प्रकाशन विहारी का अनुपम गुण है । अतएव उनके दोहों के विषय में निम्न उक्ति कही जाती है—

सतसैया के दोहरे ज्यों नावक के तीर ।

देखन में छोटे लगैं, घाव करैं गंभीर ॥

विहारी के दोहे वस्तुतः ऐसे ही हैं । विहारी ने उक्ति-वैचित्र्य के साथ अभिव्यंजना से ही इतने विशाल अर्थों का प्रकाशन किया है । विहारी के दोहों के इस सौन्दर्य-सौष्ठव और रसमयता के कारण ही उन्हें महाकवि की पदवी मिली है । इनका महत्त्व इससे और भी प्रकट हो जाता है कि विहारी सतसई के दोहों के भावों की व्याख्या रूप में आज तक पचासों गद्य और पद्य में टीका-टिप्पण, तिलक आदि रचे जा चुके हैं । विहारी

के भावों का आदान तो देव जैसे कवियों ने भी किया है । विहारी की इस समाहार और समास शक्ति के परिचय में कुछ एक उदाहरण देखिये—

अधर धरत हरि के परत ओठ दीठ पट जांति ।

हरित वांस की वांसुरी इन्द्र धनुष रंग दीति ॥

क्या छोटे से छन्द में हरी वांसुरी में इन्द्र धनुष के रंग खिलाये हैं । देखिये, किली की आंखों का कैसा सुन्दर और चमत्कारक वर्णन हुआ है—

अमिय हलाहल मद भरे, सेतस्थाम रतनार ।

जियंत मरत झुकि झुकि परत, जित चितवत इक्यार ॥

कितने संचेप में कितने विशाल अर्थ का आयोजन है ! आंखों में अमृत विष और सुरा के रंग और प्रभाव का यथासंख्य अलंकार के द्वारा कैसा चमत्कार पूर्ण और स्वाभाविक अनुभूति-पूर्ण वर्णन है । नीचे के दोहे में, देखिये, ज्योतिष के वर्षा-योग का कैसा सुन्दर वर्णन हुआ है—

मंगल विन्दु सुरंग मुख ससि केसर आढ गुरु ।

इक नारी लहि संग, रसमय किय लोचन जगत् ॥

इसी के उदाहरण में इनका प्रसिद्ध ऐतिहासिक दोहा लीजिये—

नहि पराग, नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि काल ।

अली कली ही सों विंध्यो आगे कवन हवाल ?

कितनी मार्मिक अन्योक्ति कही गई है, जिससे राजा जयसिंह प्रभावित हुए बिना नहीं रह सका ! अन्य इनका प्रमुख दोहा लीजिये—

तत्री नाद कवित्त रस सरस राग रति रंग ।

अनबूड़े, बूड़े, तरे जे बूड़े सब अंग ॥

कितने गंभीर अर्थ का अभिव्यंजन है ! और भी देखिये

अजौ तरथौनाही रद्थौ च्छुति सेवत इक अंग ।

नाक बास बेसर लछो बसि मुकतनि के संग ॥

इस प्रकार के असंख्य दोहे सतसई में मिलेंगे, जिनमें विहारी की भाषा की सामर्थ्य और व्यंजना के साथ, उनकी इस समास और समाहार शक्ति के पूर्ण दर्शन होते हैं । विहारी वस्तुतः इस गुण में अपनी तुलना नहीं रखते ।

अथवा

(ग) कहीं कहीं इनकी ( विहारी की ) वस्तु-व्यंजना औचित्य की सीमा का उल्लंघन करके खेलवाड़ के रूप में हो गई है ।' उदाहरण देकर इस कथन का स्पष्टीकरण कीजिये ।

उत्तर—काव्य में व्यंजना से तीन पदार्थ व्यक्त होते हैं—भाव, वस्तु और अलंकार । विहारी ने इन तीनों का सफलता से अभिव्यंजन किया है । वस्तु व्यंजना से अभिप्राय किसी विशेष निरलंकार सीधे अर्थ की अभिव्यंजना है । भाव रस आदि तो सदैव ही व्यंग्य रहते हैं । कहीं पर उनके बिना भी वस्तु रूप साधारण अर्थ की व्यंजना में अत्यन्त चमत्कार होता है । रस आदि भी ऐसे स्थानों पर स्वयमेव रहते हैं, किन्तु विशेष चमत्कार वस्तु-ध्वनि में ही रहता है । भाव की ओर कवि का ठटना ध्यान ऐसी जगह नहीं रहता, जितना वस्तु की ओर । वस्तु के व्यंजन में ही वह विशेष चमत्कार रखना चाहता है ।

विहारी भी चमत्कार के प्रेमी थे । इन्होंने भी अनेक चमत्कार-पूर्ण अर्थों की व्यंजना की है । विहारी फारसी के भी विद्वान् थे । फारसी के साहित्य का भी इन पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था । फारसी में इस प्रकार की चमत्कार पूर्ण बारीक या नाजुक खयाली की पद्धति बहुत पायी जाती है । फारसी शायर इस प्रकार की बारीक-बीनी में विशेष दक्ष होते हैं, खास में बोझ लेने पर गाल के लाल हो जाने का वर्णन कर देना उनके लिए साधारण बात है । विहारी की अनेक उक्तियों में यह भाव दिखाई देता है । उदाहरणार्थ देखिये नायिका के मुख-सौंदर्य की कैसी चमत्कारक उक्ति है—

पत्रा ही तिथि पाइयतु, वा घर के चहुँ पास ।

नितप्रति पून्यो ही रहै, आनन थोप उजास ॥

इसी प्रकार नायिका की कोमलता का वर्णन देखिये कैसी बारीक-बीनी से किया गया है—

झाल परित्रे के डरन सकै न हाथ छुवाइ ।

भ्रिभ्रकति हियै गुलाब के ऋवा ऋवावति पाइ ॥

विरह वर्णन देखिये—

इत आवति चलि जात उत चली छसातक हाथ ।

चढ़ी हिडोरे सी रहै, लगी उसासन साथ ॥

×	×	×	×
सीरे जतननि	सिसिर ऋतु	सहि विरहिनि	तनु ताप ।
चसिबे कौ	श्रीषम दिनन	पर्यो परोसिनि	पाप ॥
+	+	+	+
आड़े दे आले बसन, जाड़े हूं की राति ।			
साहस के कै नेह बस सखी सबै ढिंग जाति ॥			

इन तीनों ही दोहों में नायिका की श्रात्यन्तिक विरह-दशा का वर्णन कवि ने अतिशयोक्ति का आश्रय लेकर किया है। एक में विरह-कृणता इतनी है कि सांस के हिंडोले पर चढ़ी नायिका मूल रही है। दूसरे में विरहोत्ताप इतना तेज है, कि उसके कारण सर्दियां आनन्द से काट कर गर्मियों में पड़ोमियों के लिए मुसीबत हो रही है। तीसरे में भी उत्ताप के कारण ही मुखियां गीले कपड़े पहिन कर, सर्दियों की रातों में भी, बड़े साहस के साथ, अत्यन्त प्रेमवश नायिका के पास जाती हैं। यहां विरह की श्रात्यन्तिक दशा में इतना चमत्कार नहीं, जितना कि उसके वर्णन में। श्रोता या सहृदय केवल इस बारीक गीनी में ही बाह बाह कर उठेगा। विरह दशा के वर्णन में अस्वाभाविकता आ जायेगी। विहारी की इस प्रकार के बारीक खयालों की उक्तियां अनेक हैं। वस्तु-व्यंजना इनमें अनेक स्थलों पर अस्वाभाविक और केवल विचित्रता पूर्ण हो रह जाती है। इनकी ऐसी उक्तियों के विषय में विज्ञ गमालोचक के ये शब्द हैं कि वस्तुव्यंजना औचित्य से बाहर निकल कर मिलवाड़ बन रह जाती है। ऐसी उक्तियों में विहारी की कल्पना की सूक्ष्मता तो दृष्टिगत होती है, किन्तु वस्तु-वर्णन या वस्तु-व्यंजन में कृत्रिमता आ जाती है। किन्तु ऐसा विहारी की सभी ऐसी अतिशयोक्ति पूर्ण वस्तु-व्यंजनाओं के विषय में नहीं कहा जा सकता। उनकी अनेक ऐसी शून्य उक्तियां भी हैं, जहां उनकी वस्तुव्यंजना अत्यन्त न्यून और परम सुभग-सुन्दर है। देखिये, नायिका की सगच्छण

नवीन रूप धारण करने वाली रमणीयता का कैसा सूक्ष्म और अनुपम अभिव्यंजन किया है —

लिखन बैठि जाकि सत्री, गहि गहि गरव गरूर ।

भये न केते जगत् के चतुर चितेरे कूर ॥

नायिका के सौन्दर्य की कितनी चमत्कार पूर्ण और मधुर व्यंजना है ! ऐसे स्थलों पर विहारी की वस्तु-व्यंजना उनकी कल्पना का खिलवाड़ नहीं मानी जा सकती। तो भी पर्याप्त अंश में इस उपर्युक्त कथन में सत्यता है।

५. (क) प्रबन्ध काव्य की दृष्टि में हम्मीर रासो की समीक्षा कीजिये।

उत्तर—हम्मीर देव प्रसिद्ध ऐतिहासिक वीर पुरुष हैं, जो पृथ्वीराज के वंश के थे। इन्होंने दिल्ली-सम्राट अलाउद्दीन के साथ कई साल युद्ध किया था और अनेक बार उसे परास्त किया था। इन्हीं के चरित्र को लेकर तीन चार काव्य लिखे गये हैं। हम्मीर रासो भी रासो ग्रन्थों की शैली में जोधराज के द्वारा १८७५ में लिखा गया। इसमें हम्मीर देव के वीर चरित्र का पूरा वर्णन किया गया है।

ग्रन्थ में, कवि ने प्रचलित प्रबन्ध-काव्य शैली में सृष्टि-उत्पत्ति के वर्णन से लेकर, चौहान वंश की उत्पत्ति, पद्मऋषि के विभिन्न अंगों से अलाउद्दीन, हम्मीर, महिमाशाह और अलाउद्दीन की वेगम रूपविचित्रा की उत्पत्ति का वर्णन किया है। फिर, बादशाह अलाउद्दीन के शिकार खेलने जाने पर आंधी में उसकी वेगम रूप विचित्रा के भटक जाने से कथानक का प्रारम्भ होता है। वेगम को वहाँ जङ्गल में नयाव महिमाशाह मिलता वेगम के आग्रह पर महिमाशाह उसके साथ विलास क्रीडा करता है। अलाउद्दीन को वेगम द्वारा ही अन्य अवसर पर पता लगने पर, वह राज्य से निकाल दिया गया। वह शरण्य होकर शरणार्थ हम्मीर देव के पास आया। हम्मीर ने शरण दी। बादशाह ने क्रोधित होकर चढ़ाई कर दी। रणथम्भौर का दुर्ग घेर लिया गया। हम्मीर के साथियों ने घमसान युद्ध किया। अलाउद्दीन की सेना को कई बार परास्त किया। हम्मीर के दोनों पुत्र भी इस युद्ध में काम आये।



विरह वर्णन देखिये—

इत आवति चलि जात उत चली द्यमातक हाय ।

चढ़ी हिठोरे मी रहै, लगी उमासन माय ॥

×	×	×	×
सीरे जतननि	सिखिर ऋतु	सहि विरहिनि	नन ताप ।
चलिये कौ	ग्रीपम दिनन	पर्यो परोयिनि	पाप ॥
+	+	+	+
आड़े दे आले वमन,	जाड़े हूं की राति ।		
साहस कै कै नेह बस	मखी मखे दिग जाति ॥		

इन तीनों ही दांढों में नायिका की श्रान्तिक विरह-दशा का वर्णन कवि ने अतिशयोक्ति का आश्रय लेकर किया है। एक में विरह-कृशता इतनी है कि सांस के हिंडोले पर चढ़ी नायिका मूल रही है। दूसरे में विरहोत्ताप इतना तेज है, कि उसके कारण मर्दियां आनन्द से काट कर गर्मियों में पटोसियों के लिए सुमीवत हो रही है। तीसरे में भी उत्ताप के कारण ही सखियां गीले कपड़े पहिन कर, मर्दियों की रातों में भी, बड़े साहस के साथ, अत्यन्त प्रेमवश नायिका के पास जाती हैं। यहां विरह की श्रान्तिक दशा में इतना चमत्कार नहीं, जितना कि उसके वर्णन में। श्रोता या सहृदय केवल इस बारीक शैली में ही बाह बाह कर उठेगा। विरह दशा के वर्णन में अस्वाभाविकता आ जायेगी। विहारी की इस प्रकार के बारीक खयालों की उक्तियां अनेक हैं। वस्तु-व्यंजना इनमें अनेक स्थलों पर अस्वाभाविक और केवल विचित्रता पूर्ण हो रह जाती है। इनकी ऐसी उक्तियों के विषय में विज्ञ समालोचक के ये शब्द हैं कि वस्तुव्यंजना औचित्य से बाहर निकल कर गिलवाह बन रह जाती है। ऐसी उक्तियों में विहारी की कल्पना की सूक्ष्मता तो दृष्टिगत होती है, किन्तु वस्तु-वर्णन या वस्तु-व्यंजन में कृत्रिमता आ जाती है। किन्तु ऐसा विहारी की सभी ऐसी अतिशयोक्ति पूर्ण वस्तु-व्यंजनाओं के विषय में नहीं कहा जा सकता। उनकी अनेक ऐसी अजूबी उक्तियां भी हैं, जहां उनकी वस्तुव्यंजना अत्यन्त रसमय और परम सुभग-सुन्दर है। देखिये, नायिका की चरणचरण

नवीन रूप धारण करने वाली रमणीयता का कैसा सूक्ष्म और अनुपम अभिव्यंजन किया है—

लिखन बैठि जाकि सत्री, गहि गहि गरव गरुर ।

भये न केते जगत् के चतुर चितेरे कूर ॥

नायिका के सौन्दर्य की कितनी चमत्कार पूर्ण और मधुर व्यंजना है ! ऐसे स्थलों पर विहारी की वस्तु-व्यंजना उनकी कल्पना का खिलवाड नहीं मानी जा सकती । लो भी पर्याप्त अंश में इस उपर्युक्त कथन में सत्यता है ।

५ (क) प्रबन्ध काव्य की दृष्टि से हम्मीर रासो की समीक्षा कीजिये ।

उत्तर—हम्मीर देव प्रसिद्ध ऐतिहासिक वीर पुरुष हैं, जो पृथ्वीराज के वंश के थे । इन्होंने दिल्ली-सम्राट अलाउद्दीन के साथ कई साल युद्ध किया था और अनेक बार उसे परास्त किया था । इन्हीं के चरित्र को लेकर तीन चार काव्य लिखे गये हैं । हम्मीर रासो भी रासो ग्रन्थों की शैली में जोधराज के द्वारा १८७५ में लिखा गया । इसमें हम्मीर देव के वीर चरित्र का पूरा वर्णन किया गया है ।

ग्रन्थ में, कवि ने प्रचलित प्रबन्ध-काव्य शैली में सृष्टि-उत्पत्ति के वर्णन से लेकर, चौहान वंश की उत्पत्ति, पद्मऋषि के विभिन्न अंगों से अलाउद्दीन, हम्मीर, महिमाशाह और अलाउद्दीन की वेगम रूपविचित्रा की उत्पत्ति का वर्णन किया है । फिर, बादशाह अलाउद्दीन के शिकार खेलने जाने पर आंधी में उसकी वेगम रूप विचित्रा के भटक जाने से कथानक का प्रारम्भ होता है । वेगम को वहाँ जङ्गल में नयाव महिमाशाह मिलता वेगम के आग्रह पर महिमाशाह उसके साथ विलास क्रीडा करता है । अलाउद्दीन को वेगम द्वारा ही अन्य अवसर पर पता लगने पर, वह राज्य से निकाल दिया गया । वह अशरण होकर शरणार्थी हम्मीर देव के पास आया । हम्मीर ने शरण दी । बादशाह ने क्रोधित होकर चढ़ाई कर दी । रणथम्भौर का दुर्ग घेर लिया गया । हम्मीर के साथियों ने घमसान युद्ध किया । अलाउद्दीन की सेना को कई बार परास्त किया । हम्मीर के दोनों पुत्र भी इस युद्ध में काम आये ।

हम्मीर ने शिव जी के वरदान में १२ वर्ष तक युद्ध किया। अन्त में, हम्मीर का कोपाध्यक्ष बादशाह से जा मिला और हम्मीर को उसने धोखा दिया। भरे हुए भण्डारों को चमड़े से ढक कर उसने हम्मीर को विश्वास करा दिया कि भण्डार खाली पड़े हैं। गोला बारूद, अन्न आदि होते हुए भी उसने कह दिया कि सब समाप्त हो गये। हम्मीर ने सैन्य मंग्रह करके बादशाह की सेना पर भयंकर हमला किया। महिमागाह भाग जाता है। बादशाह पराजित होता है, पकड़ लिया जाता है। हम्मीर की सेना आनन्द मनाती दुर्ग को लौटी। किन्तु गल्ती से उन्होंने बादशाह के विजित करके ही आगे आगे किये हुए थे। उन्हें देखकर रानियों ने समझा कि अलाउद्दीन की सेनाएँ आ रही हैं। वे सब जल मरीं। हम्मीर को बहुत शोक हुआ। उसने शाह को आज्ञा दी कि वह रामेश्वर जाकर समुद्र में मर जाय। स्वयं अपना शरीर भी शिवजी को अर्पण कर दिया। स्वर्ग में सबका मिलाप होता है।

प्रबन्ध काव्य की दृष्टि से हम्मीर रागो बहुत अच्छा ग्रन्थ है। इसमें इस समस्त कथानक का विस्तृत वर्णन हुआ है। घटनाओं की शृंखला और विकास प्रबन्ध काव्य के ढंग में आये हैं। प्रबन्ध काव्य के समस्त गुण उसमें उचित रूप में मिल जाते हैं। कथा का प्रारम्भ, विकास और निर्वहण उचित रूप से हुआ है। शिथिलता नहीं है। विभिन्न स्थलों का विशद प्रबन्ध काव्यानु रूप वर्णन किया है। मुख्यतया वीर वर्णन हुआ है, किन्तु अन्य रसों का वर्णन भी बीच बीच में हुआ है। वीर से उतर कर शृंगार का वर्णन हुआ है। बीच में प्रसगानुकूल पदच्छन्द वर्णन भी किया है। प्रकृति-चित्रण भी बहुत अच्छा हुआ है। काव्य के पात्रों का—विशेषतः हम्मीर पक्षीय लोगों का—चरित्र चित्रण भी प्रबन्ध काव्य के ढंग का किया है। जीवन के सभी प्रमुख अंगों का वर्णन इसमें आ जाता है। युद्ध-वर्णन तो विशद रूप में हुआ ही है, जो अत्यन्त ओजस्वी और उत्तम कोटि का माना जाता है, साथ ही आखेट, विहार, रस क्रीडा आदि का भी सुन्दर वर्णन हुआ है। साथ में प्रबन्ध काव्य का रूप देने के लिए, कवि ने, रासो ग्रन्थों की परम्परा में नवीन प्रसंगों की भी कल्पना करके कथा में जोड़-

तोड़ मिलाया है। पद्म ऋषि से अलाउद्दीन, हम्मीर आदि की उत्पत्ति, रूप-विचित्रा और महिमाशाह का प्रेम प्रसंग, महिमाशाह का हम्मीर की शरण में जाना और युद्ध का प्रधान कारण बनना आदि घटनाएँ कल्पित हैं। कथानक ऐतिहासिक है, किन्तु, प्रबन्ध-काव्यता के नाते उसमें काल्पनिक प्रसंगों को जोड़ देने से, उसका ऐतिहासिक रूप सुरक्षित नहीं रहा है। यह बात रानो या प्रबन्ध काव्य की परम्परा का निर्वाह करने को ही उन्होंने की है। युद्ध के कारणों में महिमाशाह के प्रेम प्रसंग को भी मुख्य कारण बनाया गया है। वर्णन अत्यन्त विशद और रसमय है। उसके अनुरूप ही भाषा भी चली है। युद्ध वर्णनों में वह अत्यन्त ओजस्विनी बनी हुई है। कवि ने ओज के लिए ऐसे स्थलों पर वीर वर्णन की प्रणाली में द्वित्वाक्षरों का विशेष प्रयोग किया है। कोमल रसों के वर्णन में उसमें कोमल कान्त-पदावली आई है। इस प्रकार प्रबन्ध काव्य के अनुसार ही रूप बदलती हुई इनकी ब्रज भाषा चली है। इन प्रबन्ध काव्य के गुणों से युक्त हम्मीर रासो एक उत्कृष्ट प्रबन्ध काव्य का नमूना है।

किन्तु दोष भी हैं। उसके तिथि सम्बन्ध आदि इतिहास-विरुद्ध हैं। हम्मीर और अलाउद्दीन का एक ही दिन जन्म बताकर जो सम्बन्ध दिये हैं, वे गलत हैं। इतिहास में दो हम्मीर राजाओं का वर्णन है—एक चौहान वंशीय और दूसरा सीसोदिया वंशीय है। दोनों के पिता का नाम भी एक ही था और दोनों का समय भी एक ही था। जोधराज ने भ्रमवश दोनों के वर्णन का संकर कर दिया है। ऋषि से अलाउद्दीन आदि की उत्पत्ति, अलाउद्दीन से हिन्दु देवताओं की स्तुति कराना, आदि अस्वाभाविक वर्णन है। महिमाशाह और रूप-विचित्रा के प्रेम प्रसंग का आवश्यकता से कहीं अधिक वर्णन किया है। उसमें अश्लीलता भी आ गई है। ये सब त्रुटियाँ अरुचि उत्पन्न करती हैं। किन्तु तो भी हम्मीर रासो का स्थान उत्कृष्ट वीर-प्रबन्ध-काव्यों में माना जाता है।

अथवा

(ख)—पृथ्वीराज रासो की भाषा ब्रज भाषा है या राजस्थानी (डिंगल)? प्रथम प्रश्न में उद्धृत अवतरण (च) की भाषा की तुलान

अवतरण (घ) की भाषा से कीजिये और बतलाइये दोनों भिन्न हैं या अभिन्न ।

उत्तर—पृथ्वीराज रासो की भाषा के विषय में बड़ा विवाद है । कोई इसे राजस्थानी और कोई पश्चिमी हिन्दी या ब्रज भाषा मानते हैं । पृथ्वीराज ने स्वकाव्य को पड् भाषा समन्वित कहा है । पड् भाषाएँ दास जी ने, संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, ब्रज भाषा, पैगाची, राजस्थानी बताई हैं । रासो की भाषा में इन सबका सम्मिश्रण उपस्थित मिलता है । भिन्न भिन्न पद्यों की भाषा ही भिन्न भिन्न नहीं है, प्रत्युत एक ही छन्द में कई भाषाओं का प्रयोग हुआ है । प्रकृति, प्रत्यय, विभक्तियाँ, क्रियाएँ और अन्य शब्द अनेक भाषाओं के मिलते हैं । इस कारण रासो की भाषा के निश्चय करने में अत्यन्त कठिनाई उपस्थित होती है । भाषा में प्राचीनता और अर्वाचीनता दोनों मिलती हैं । विभक्तियाँ और प्रत्यय शब्द क्रिया आदि से संयुक्त रूप में भी आये हैं और वियुक्त रूप में भी । कहीं वह अनुस्वारों की भरमार से संस्कृत सी लगती है और कहीं द्वित्व वर्णों के आधिक्य से अपभ्रंश सी लगती है । आचार्य शुक्ल जी के मत में, 'वह विष्कुल वेठिकाने है । उसमें व्याकरण आदि की कोई व्यवस्था नहीं है ।' इस अव्यवस्था या भाषा-विभेद का कारण चाहे जो भी हो, चन्द का स्वयंकृत हो और चाहे भाट या चरणों का प्रक्षेप हो, इसके कारण चन्द की भाषा का स्वरूप निश्चित करने में बड़ा मत-भेद उपस्थित होता है । मुख्य प्रश्न यह होता है कि वह डिंगल है या पिंगल । क्योंकि उसमें दोनों के रूप मिल जाते हैं । द्वित्व वर्णों की अधिकता से कहीं वह राजस्थानी सी जान पड़ती है, उसमें क्रियाएँ आदि भी डिंगल की ही हैं, ऐसे स्थलों पर । कहीं कोमलता और क्रियाओं आदि के कारण वह प्रारम्भिक ब्रज भाषा लगती है । चन्द ने ङकार और णकार का विशेष प्रयोग नहीं किया, जो कि डिंगल की प्रधान विशेषता है । नकार का प्रयोग अधिकतर ब्रज भाषा में ही होता है । इसी कारण इसके डिंगल पिंगल रूप के विषय में विभिन्न विद्वानों में निम्न मत-भेद है ।

सर्व प्रथम मि० ग्राउज ने रासो की भाषा को १६ वीं शताब्दी में प्रयुक्त

होने वाली व्रज भाषा बताया था । इनके मत का आधार व्रज भाषा की क्रियाएँ विभक्तियाँ और संज्ञाएँ हैं । इन के मत से वीर रस के वर्णन में डिगल के रूपों के रखने से वह डिगल जैसी प्रतीत होती है ।

तासी के अनुसार रासो की रचना कन्नौजी में हुई थी । भाषा-तत्ववेत्ता गार्ज प्रियर्सन और राजस्थानी के विशेषज्ञ डाक्टर टैसीटोरी ने रासो की भाषा को पश्चिमी हिन्दी या व्रज भाषा ही माना है । डा० दशरथ शर्मा तथा मोनाराम रंगा के मत से रासो अपभ्रंश में लिखा गया था, जिसमें राजस्थानी की पुष्ट थी । श्री नरोत्तमदास स्वामी का मत है, कि राजस्थानी की परम्परागत अनुश्रुति तो पृथ्वीराज रासो की भाषा को पिंगल ही मानती है । उनके मत से इसे डिगल कोई डिगल से अनभिज्ञ व्यक्ति मानेगा । मोतीलाल मनेरिया के मत से, 'चन्द्र की भाषा विशेषतया डिगल है, पर वह शुद्ध डिगल नहीं है । उसमें संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि भाषाओं का मिश्रण हुआ है और अर्बी फारसी तुर्की के भी शब्द बहुलता से पाये जाते हैं ।

यात वस्तुतः यह है कि पिंगल शुद्ध व्रज भाषा का नाम नहीं है । पिंगल से अभिप्राय शिष्ट साहित्यिक भाषा से है, जिस में कि चन्द्र के समय में काव्य रचना होती थी । वह व्रज भाषा नहीं थी, परन्तु व्रज भाषा का प्रारम्भिक स्वरूप अवश्य थी । इस भाषा में संस्कृत प्राकृत आदि के भी शब्द मिश्रित होते थे और राजस्थानी के भी । शुद्ध वर्णन में राजस्थानी विशेषता अधिक आती थी और कौमल वर्णनों में व्रज भाषा की विशेषता मिल जाती थी । चन्द्र ने उसी भाषा में अपने ग्रन्थ की रचना की होगी । अतएव उसमें पिंगल और डिगल दोनों की विशेषताएँ रही होंगी । किन्तु आज कल जिस रूप में रासो की अधिकांश भाषा उपलब्ध है, वह डिगल ही अधिक प्रतीत होती है । पिंगल की क्रियाएँ, कारक आदि भी उसमें हैं, किन्तु डिगलता अधिक है । तो भी सर्वथा निश्चित रूप से अभी भी कोई निश्चित मत निर्धारित नहीं हुआ है । डिगल मानने वालों की भी युक्तियाँ प्रबल हैं और पिंगल मानने वालों की भी ।

वस्तुतः मध्यम मार्ग अधिक उचित जान पड़ता है कि पिंगल का अर्थ

एक सामान्य शिष्ट काव्य-भाषा का है, जो अधिकांश में गौरसेनी अपभ्रंश की सन्तान थी, जिसमें कि व्रजभाषा का भी विकास है। इसमें अन्य प्रान्तों की भाषाओं का भी सम्मिश्रण वैध माना जाता था। फलतः कवि गण संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, राजस्थानी, पैशाची ( उत्तरीय प्रदेश की ) व्रजभाषा, अर्बी फारसी आदि का यथेच्छ सम्मिश्रण कर लेते थे। चन्द की भाषा में ये उपरोक्त गुण पूरी तरह मिलते हैं। प्रथम प्रश्न गत अवतरणों की भाषा का मिलान करने से भी यही स्पष्ट होता है। भाषा दोनों पद्यों की एकसी हैं। अधिकांश प्रकृति प्रत्यय कारक आदि पिंगल के या व्रजभाषा के से हैं—(घ) पद्य में गजे, छात्र, फेरत, यनी, तिन, षडै, बडै, उडै, हंसे, देख, चलि मिली, मिले, चले, और पद्य (च) में भी सुनत, डार्यो उतारि, सिंगारि, मंगाय सजि, भराइ, मलहत, जराइ, भजत, मनाइ, करि, आदि क्रियाएँ प्रत्यय आदि व्रजभाषा केसे और मध्य देशीय भाषा के से हैं। कारकों को चन्द ने अधिकतर छोड़ दिया है, दोनों पद्यों में। ङिगल के ङ, ल और न के स्थान में ण का कहीं प्रयोग नहीं है। हां, बीच में ङिगल की प्रणाली में अनेक शब्दों को द्वित्व कर दिया है। अनेक क्रियापद और शब्द भी ङिगल के मिल जाते हैं। पद्य (घ) में द्वित्व वर्णों का अधिक प्रयोग हुआ है। कारण, उसमें कवि ने वीर रस या युद्ध का वर्णन किया है। श्रोज लाने के लिए ही उसने द्वित्व कर दिया है। जैसे, उप्पर पक्खर, मलक्कत चमक्कत, सुज्ज छुट्टिय, अच्छरि, जुगनि, गिद्धनि, आदि। (च) पद्य में शृंगार का वर्णन है, अतः ऐसे द्वित्व वर्णों का कम प्रयोग हुआ है। मनमथ और सोवन्न ही शब्द ऐसे हैं, जिनके अद्वित्व वर्णों को द्वित्व किया गया है। इसी के कारण इसमें अपभ्रंश और ङिगल का विशेषताएँ दृष्टिगत होने लगती हैं। वस्तुतः दोनों पद्यों की भाषा एक है—पिंगल, जिसकी अधिकांश में व्रजभाषा से समानता है, किन्तु जिसमें वर्ण विषय के भेद से भेद डाला गया है।

५ (क) भट्ट नायक और अभिनव गुप्त के रस-निष्पत्ति सम्बन्धी सिद्धान्तों का क्या अन्तर है ? पूर्णतया स्पष्ट करके लिखिये।

उत्तर—भट्ट नायक और अभिनव गुप्त के रस-निष्पत्ति-विषयक सिद्धान्तों

में महान् अन्तर नहीं है, प्रत्युत बहुत दूर तक समानता है। दोनों रस की स्थिति सहृदय या सामाजिक में मानते हैं, दोनों के मत में रसानुभव के लिए विभावादि का साधारणीकरण होना आवश्यक है, उसके बिना रसानुभव संभव नहीं, रसदशा या रसानुभूति की दशा भी दोनों के मत में एक सी है, कोई अन्तर नहीं। अन्तर केवल इतना सा है कि भट्ट नायक ने जिस कार्य के लिए दो नवीन व्यापारों की कल्पना की है, अभिनव गुप्त ने वही कार्य व्यञ्जना से कर लिया है। नहीं तो, आस्वाद के साधन, प्रकार और स्थिति के विषय में कोई भेद नहीं है।

भट्ट नायक सांख्य मतानुयायी थे, अतएव उन्होंने "विभावानुभाव व्यभिचारि संयोगाद्रस निष्पत्तिः" इम भरत सूत्र की व्याख्या उसी के सिद्धान्तानुसार की है। उनकी व्याख्या है कि विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी के संयोग से ( भोज्य-भोजक सम्बन्ध से ) रस की भुक्ति ( भोग ) होती है। इन्होंने काव्य-शब्दों की तीन शक्तियों को माना है। पहिली तो अभिधा है, जो सर्व प्रथम अर्थों को उपस्थित करती है और जिसे व्याकरण, न्याय मीमांसा आदि सांख्य-भिन्न शास्त्र भी मानते हैं। दूसरी और तीसरी शक्तियां इनकी अपनी उद्भावित हैं, जिन्हें व्याकरण, न्याय मीमांसा साहित्य वाले नहीं मानते। इनके मत में अभिधा के द्वारा विभावादि अर्थों के उपस्थित हो जाने पर, दूसरी भोजक या भावना शक्ति उन उपस्थित अर्थों की भावना (बार बार चिन्तना) करती है, सामाजिक या उन श्रोता के हृदय में। इस भावना से विभावादि अर्थों का साधारणीकरण हो जाता है अर्थात् वे व्यक्ति रामादि या नटादि विषयक न रहकर सार्वजनिक रूप में प्रतीत होने लगते हैं। इसके बाद तीसरा व्यापार प्रारंभ होता है। वह है उन साधारण वने रत्यादि की उपभुक्ति या उपभोग की एकान्त आनन्द दशा, जिसमें रजोगुण और तमोगुण दोनों को अभिभूत करके सतोगुण प्रधान हो जाता है। विभावादि की भावना करता करता सहृदय उनका भोग करने लगता है। इस प्रकार इनके मत में अन्य रामसीतादि के भी विभाव आदि भावना से साधारण बन कर सामाजिक के रसोपभोग का विषय बनते हैं।



अभिनवगुप्तपाद को भट्ट नायक के ये दो नवीन व्यापार अथवा शक्तियां सर्वथा निराधार और तर्क-विरुद्ध प्रतीत हुईं। प्रथम तो काव्य शब्द के नवीन दो व्यापारों को मानने के लिए कोई शास्त्रीय आधार नहीं। दूसरे, भावना तो अर्थ या भाव का स्वभाव ही है, इसी लिए भाव का भाव नाम भी है। इसे काव्य शब्द का व्यापार मानना असंगत है। शब्द तो केवल भाव को उपस्थित मात्र कर देता है। इस के अतिरिक्त भट्ट नायक के मत में दूसरे के रत्यादि ही साधारण बने रम्य दशा को प्राप्त करते हैं किन्तु अभिनवगुप्त के मत में सहृदय या सामाजिक के रत्यादि ही, साधारणीकृत विभावादि से रम्य दशा को प्राप्त होने हैं। इनके मत में भरत सूत्र की व्याख्या यों होगी कि विभावादि के संयोग ( व्यंग्य-व्यंजक सम्बन्ध) से रस की निष्पत्ति (अभिव्यक्ति) होती है। इनके मत के अनुसार समस्त रत्यादि स्थायीभाव प्रत्येक सवेदन शील सहृदय के हृदय में स्थायी रूप से सदैव स्थित रहते हैं, किन्तु सुष्ठु दशा में होते हैं। अनुकूल विभाव अनुभाव आदि के संयोग से उद्बुद्ध और परिपुष्ट वे रत्यादि ही एकान्त आनन्द की रसदशा को प्राप्त हो जाते हैं। विभावादि के साधारणीकरण को ये भी मानते हैं, क्योंकि जब तक विभावादि के विषय में स्व-पर, अथवा मेरे, तेरे, उसके आदि के विशिष्टता-मूलक भाव का तिरोधान नहीं होगा तब तक उनके कारण से सहृदय के भाव उद्बुद्ध नहीं हो सकते। किन्तु इस साधारणीकरण के कार्य के लिए ये भावना शक्ति की आवश्यकता नहीं मानते। इनका मत है कि भाव या अर्थ में भावना शक्ति तो पूर्वतः विद्यमान रहती है। जिसमें भावना ही वही भाव। किन्तु जब वेही भाव व्यंजना के द्वारा व्यजित होते हैं, तो उनमें विभावना (विशेष भावना) हो जाती है, इस विशेष भावना के वश से वे साधारण रूप में ही अभिव्यक्त होते हैं। साधारणीकरण के लिए व्यंजना के अतिरिक्त अन्य किसी व्यापार की आवश्यकता नहीं है। फिर ये ही विभावादि व्यंजक बने सामाजिक के रत्यादि की अभिव्यक्ति करके उन्हें रसरूप बना देते हैं। अभिप्राय यह है कि सामाजिक की रत्यादि भावनाओं के ऊपर जो अज्ञान (रजोगुण और तमोगुण-भेदभाव) का आवरण पड़ा रहता है, वह दूर हो जाता है और उन रत्यादि भावों का

प्रकाश होने लगता है, जिसे अखण्ड चिन्मय आनन्द की या रस की दशा कहा जाता है, जो वेदान्तर स्पर्श शून्य है, जिस में अपने व्यक्तित्व का भी ज्ञान नहीं रहता । इस प्रकार इनके मत में व्यंजना के द्वारा ही साधारणीकरण और अभिव्यक्ति के कार्य हो जाते हैं, उनके लिए भोजकत्व और भोग नामक दो नवीन व्यापारों की कल्पना की आवश्यकता नहीं रहती । इनके मत में अन्यों की रत्यादि का साधारणीकरण होने पर सामाजिक रसानुभव नहीं करता है । भट्ट नायक के मत को 'भोगवाद' कहा जाता है और अभिनव गुप्तपाद के मत को अभिव्यक्ति या अभिव्यंजनावाद । अभिनव गुप्त का मत ही आगे के आचार्यों को स्वीकृत हुआ और सिद्धान्ती माना गया । यही दोनों मतों में भेद है ।

अथवा

(ख)—हिन्दी में वीर रसात्मक साहित्य के विकास का इतिहास लिखिये ।

उत्तर—हिन्दी साहित्य का प्रारम्भ वीर वर्णन से होता है । साहित्य जातीयता का प्रतिबिम्ब होता है । हिन्दी साहित्य में भी समय-विशेषों का पूर्ण प्रतिबिम्ब पड़ता है । हिन्दी साहित्य का प्रारम्भ उस समय से होता है, जब इस देश पर मुसलमानों के हमले प्रारम्भ होगये थे । मुसलमानों का सिन्ध में राज्य स्थापित होने के पश्चात् से ही उनके राजस्थान पर आक्रमण होने लगे थे राजपूत राजा गण व्यक्तिगत वीरता में मुसलमानों से बहुत बड़े चढ़े होने पर भी, पारस्परिक वैमनस्यों के कारण सामूहिक प्रतिरोध करने में असमर्थ थे । आये दिन पारस्परिक कलह होते थे । फिर, पंजाब की ओर से भी हमले होने लगे । इस प्रकार भारत का एक विस्तृत भूभाग-पश्चिमोत्तर प्रदेश संघर्ष में अस्त हो गया । हिन्दी साहित्य का आरम्भ ऐसे ही समय में हुआ, अतः उसमें तात्कालिक वीर भावनाओं का वर्णन स्वाभाविक रूप में प्रारम्भ हुआ । वाद में संघर्ष की प्रबलता और निर्वलता के साथ, उभरता दबता वीर वर्णन आधुनिक काल तक चला आया ।

सुविधा के लिहाज से हिन्दी साहित्य में वीर-वर्णन तीन उत्थानों में बाँट लिया जाता है । प्रथम उत्थान आदि काल है, जब कि चारों ओर

संघर्ष और युद्ध का नाद ही सुनाई देता था। इस काल में हिन्दी साहित्य में दो रूपों में वीर-साहित्य की रचना हुई—प्रबन्ध काव्य के रूप में और वीर गीतों के रूप में। प्रबन्ध काव्यों में सर्व प्रथम दक्षपत विजय का “सुम्माण रासो” माना जाता है, किन्तु यह अप्राप्य गा है। दूसरा विशेष प्रबन्ध काव्य पृथ्वीराज रासो है, जो चन्द्र कृत है। तीसरा अन्तिम प्रमुख वीर प्रबन्ध काव्य रीति युग का हम्मीर रासो माना जाता है। इनके अतिरिक्त शाङ्गधर का हम्मीर हठ और नल्लामिह का विजयपाल रासो भी इसी परम्परा की रचनाएँ मानी जाती हैं। इनमें सर्व प्रमुख चन्द्र का पृथ्वीराज रासो है। गीतों में सर्वप्रथम नरह का वीसलदेव रासो माना जाता है। यह काव्य शृंगार प्रधान है, बीच में यत्र तत्र वीर का भी कुछ वर्णन मिल जाता है। वीर गीतों में सर्व प्रमुख जगनिक का आल्हा खण्ड माना जाता है, जिस में आल्हा ऊदल नामक महोवा के दो राजपूत वीरों के युद्धों का बड़ी ओजस्विनी भाषा में विस्तृत वर्णन है। वीर गीत लिखने वाले इस काल में अन्य भी कवि हुए, किन्तु प्रमुख ये ही हैं।

इस युग में दो भाषाओं में वीर रचनाएँ हुई—पिंगल में और डिंगल में। पृथ्वीराज रासो की भाषा पिंगल और आल्हा की भाषा डिंगल मानी जाती है।

इस काल के वीर साहित्य में वीर रस का समुज्ज्वल और विगट वर्णन होने पर भी उसमें व्यक्तिगतता विशेष रूप में मिलती है। राजाश्रित चारणों और कवियों ने अपने अपने आश्रयदाता राजाओं की ही प्रशंसा में कविताएँ बनाई हैं और उन्हें ही सबसे अधिक वीर, दानी, आदि बताने का प्रयास किया है। अतः सुमाण रासो, पृथ्वीराज रासो आदि दो-एक काव्यों को छोड़कर उनमें जातीयता या राष्ट्रीयता की वह शुद्ध भावना नहीं है, जो देशभक्ति की प्रेरणा देती है और उसीके लिए व्यक्तित्व का बलिदान होने की भावना उत्पन्न करती है। कवि लोगों ने छोटे बड़े सभी राजाओं की व्यक्तिगत वीरता का ही वर्णन किया, इकट्ठे होकर मातृभूमि के शत्रु का मुकाबला करने की सत् प्रेरणा नहीं दी। तो भी, इस युग का साहित्य अपने काल की समय-गति और सार्वजनिक वीर भावनाओं का प्रतिनिधि है और

संसार की किसी भी भाषा के प्रारम्भिक वीर-काव्यों से समता कर सकता है। यह प्रथम उत्थान ६ वीं शताब्दी से लेकर १४ वीं के मध्य तक लगभग ५ साल तक चलता है। खेद है कि इस समय की उपयुक्त थोड़ी सी ही साहित्य-सामग्री मिलती है और जो मिलती भी है, वह भी पूर्णतया असंदिग्ध नहीं है। हम्मीर रासो के साथ ही यह रासो-परम्परा समाप्त हो चल देती है। इसके पश्चात् परम्परा बदल जाती है।

दूसरा युग ४०० साल तक—रीति काल की समाप्ति पर्यन्त—चलता है। इस काल में राजनैतिक परिस्थिति भिन्न होती है। मुसलमानों की राज्य प्रतिष्ठा हो जाती है। देश का अधिकतम भूभाग मुसलमानों के अधिकार में आ जाता है। विरोध शान्त हो जाता है। मुसलमानों से लोहा लेने का किसी में साहस नहीं होता था। हिन्दू राजा गण कर-दाता बन कर या मुसलमानों की दासता स्वीकार करके ऐयाशी में अपने दिन भुला रहे थे। मुसलमानी दरबारी ठाठ बाट और ऐश-तलवी का प्रभाव सर्वत्र न्यास हो रहा था। महाराणा प्रताप, राणाराजसिंह, दुर्गादाम, चम्पतराय आदियों द्वारा विरोध सीमित था, जो अपनी रक्षा के हेतु था, उन्होंने समस्त जीवन अपनी स्वतन्त्रता की रक्षा में ही बिताया। नहीं तो सर्वत्र शान्ति ही रही। मुसलमानों की अवनति के काल में एक बार फिर संघर्ष का समय आता है, जो अन्त तक चलता है। मुसलमानी अत्याचारों के कारण, पंजाब, महाराष्ट्र, राजपूताना आदि में फिर विद्रोह होता है, जो मुगल राज्य की नींव को हिला देता है। अन्त में मुगल साम्राज्य अंग्रेजों द्वारा समाप्त कर दिया जाता है।

इस उत्थान के प्रारम्भिक भाग में तो भक्ति का साम्राज्य रहा। निराशा में भगवान् का ही आलम्ब पकड़ा गया। इन भक्तों ने अपने अपने दृष्ट अवतार रूपों की लीलाओं का वर्णन किया। उन रूपों के चरित्रों में वीर रस का भी पूर्ण परिपाक मिलता है। अतः इन भक्त कवियों ने रामकृष्ण के वीर चरित्र का भी वर्णन किया है। राम भक्त और कृष्ण भक्त कवियों दोनों ने ही वीर वर्णन किया है, किन्तु वह भक्ति का अंग है, प्रधान नहीं। इस समय के वीर रस के कवियों में वीरमायण के रचियता वादर, 'रण मल्ल

छन्द' के रचियता श्रीधर 'वचनिका अचलदास रीची से' के कर्ता भिवदास, राउ जइतसी रउ छन्द' के लेखक सूजो आदि के नाम लिये जा सकते हैं, जिन्होंने डिंगल में वीर रस का वर्णन किया। नहीं तो यह युग भक्ति का था, प्रधान रूप से वीर रस का वर्णन इस समय नहीं के बराबर ही हुआ। महाराणा प्रताप जैसे महान् वीर देश भक्त का किसी ने रासो नहीं लिखा, हालांकि वह अपने समय का प्रख्यात योद्धा था, जो अकबर से लोहा ले रहा था।

इस उत्थान के उत्तर भाग में, जब कि श्रीरंगजेवी अत्याचारों के कारण फिर विद्रोह होता है, हिन्दी साहित्य में फिर वीर राग सुनाई पड़ते हैं। इसमें वीर रस कवियों में दो नाम सर्व-प्रमुख हैं—भूपण और लाल। इनके चरित-नायक प्रसिद्ध देश भक्त, वीर योद्धा थे, जिन्हें जनता हिन्दु धर्म और जाति के एकमात्र रक्षक और अदभुत शक्तिशाली रूपों में देखती थी। ये दो वीर शिवाजी और छत्रसाल थे। भूपण ने शिवाजी और छत्रसाल दोनों के वीर कृत्यों का ब्रज भाषा में वर्णन किया है और लाल कवि ने छत्रसाल की वीरता का ही वर्णन किया है। इन दोनों ने ही वीर रस का शुद्ध रूप विशद और अजस्वी वर्णन किया है। किन्तु भूपण की कविता में शुद्ध हिन्दू राष्ट्र की व्यापक भावना भी मिलती है। ब्रह्म समस्त हिन्दुओं को एक ऋण्डे के नीचे एक-चित्त होकर युद्ध करने की प्रेरणा देती है। शिवाजी के वीर कृत्यों और मुसलमानों के अत्याचारों के वर्णन से यही ध्वनित होता है। अतएव इन समस्त वीर रस के प्रथम और द्वितीय उत्थानों के कवियों में भूपण का विशेष स्थान है। उनका साहित्य जातीय साहित्य है, जिसमें मुख्य प्रेरक शक्ति लोभ लालच न होकर शुद्ध जातीय भावना ही है। भूपण और लाल के अतिरिक्त इस काल के वीर रस के कवि सूदन, सूरजमल, जोधराज, चन्द्रशेखर आदि प्रमुख हैं। जैसे तो इस रीतिकाल में, अच्छे नामी कवियों ने प्रायः सभी ने वीर रस का वर्णन किया है। केशव, चिन्तामणि, सेनापति, पद्माकर, देव आदि सभी विशिष्ट कवियों ने प्रसंग-वश वीर रस का वर्णन किया है। कुछ ने रीति ग्रन्थों में नव रसों के वर्णन में वीर रस के उदाहरण रूप में और कुछ ने अपने आश्रयदाता राजाओं

की प्रशंसा करने के लिए वीर-वर्णन किया है। किन्तु वह अत्यल्प है और कृत्रिम सा है, जिस में शुद्ध वीर भावना न होकर स्वार्थ ही है। यह युग सुसलमानों के राज्य के साथ ही समाप्त हो जाता है। इसके बाद नवीन परिस्थिति सामने आती है।

तृतीय उत्थान यहाँ अंग्रेजों की राज्य-प्रतिष्ठा के साथ प्रारम्भ होता है। गदर के बाद भयंकर अत्याचारों यातनाओं के द्वारा विद्रोह दबा दिया गया था। किन्तु वह विद्रोह और स्वदेश की भावना हृदयों के अन्दर जलती रही और बाहर निकल कर शत्रु को भस्मगात् करने का अवसर देखती रही। स्वतंत्रता की भावना जागृत होने लगी, किन्तु विरोध या सेंधर्ष की स्थिति नहीं रही थी। प्रथम यह स्वदेश और स्वजाति के उत्थान की भावना सामाजिक और धार्मिक सुधारों, शिक्षा सुधारों के आन्दोलनों के रूप में व्यक्त हुई, फिर दबे रूप में राजनैतिक क्षेत्र में भी उसका प्रकाशन होने लगा। कांग्रेस का जन्म हुआ, गांधी जी आये, राष्ट्रीय आन्दोलन हुए, वलिदान हुए, और अन्त में अंग्रेजी साम्राज्य का विस्तर गोल हुआ, आदि घटनाएँ विदित हैं।

हिन्दी साहित्य ने भी इस सार्वजनिक चेतना के युग में जागृति के गीत गाये। सोतो को जगाया और कायरों को वीरता के गान सुनाये। हीन भारतीयों को उनके पूर्वजों के वीर वर्णन सुनाकर उनको उनके महत्व की—स्वाभिमान की—समझाने का प्रयत्न किया। आधुनिक काल के प्रारम्भ में ही भारतेन्दु जी के मुख से वीर गान सुनाई पड़ते हैं। उनके समय में अन्यों ने भी वीर रस का वर्णन किया। द्विवेदी काल में तो कई अच्छे प्रबन्ध कान्थ भी लिखे गये, जिनमें वीर रस का अच्छा वर्णन हुआ। अनेक फुटकले पद्यों के भी ग्रन्थ लिखे गये। जहाँ अन्य रसों पर साहित्य-रचना हुई, वहाँ वीर रस भी लिखा जाता रहा। इस उत्थान के वीर रस का वर्णन दो भाषाओं में हुआ है—व्रजभाषा में और खड़ी बोली में। प्रथम भारतेन्दु काल से लेकर द्विवेदी काल तक व्रज भाषा में भी वीर वर्णन हुआ और खड़ी बोली में भी, किन्तु बाद में तो मुख्यतः खड़ी बोली में ही हुआ।

वीर रस के वर्णन की नवीन शैली प्रगतिवाद में मिलती है, जिसमें सदैव मार्चिंग का त्रिगुल ही सुनाई देता है।

इस उत्थान में, वीर रस का वर्णन करने वाले कवियों में, भारतेन्दु, माखनलाल चतुर्वेदी, बालकृष्ण शर्मा, गयाप्रसाद शुक्ल, अनूप, वियोगी हरि, माधव शुक्ल, भगवान्दीन, सुभद्राकुमारी, रायदेवीप्रसाद पूर्ण आदि कुछ एक विशेष नाम लिये जा सकते हैं। हिन्दी साहित्य की वीर रस की रचनाओं का यही इतिहास है।

### अथवा

(ग) सूर्यमल की काव्यशक्ति की विस्तार से समालोचना कीजिये।

उत्तर—कविराज सूर्यमल वीर रस के उच्च कवि माने जाते हैं। कुछ लोग तो उनके साथ ही वीर कविता की समाप्ति मान लेते हैं। डिंगल में वस्तुतः इनके जैसा विस्तृत और उज्ज्वल वीर वर्णन नहीं मिलता है। इनका वंश-भास्कर सबसे अधिक प्रसिद्ध ग्रन्थ है। इसके अतिरिक्त तीन अन्य और लिखे हैं।

इन्होंने वीर के किसी भी रूप को नहीं छोड़ा। युद्ध के चित्र खींचते समय, उसके प्रत्येक रूप का चित्रण किया है। इनका युद्ध वर्णन पूर्ण माना जाता है। किन्तु विशेष ख्याति इनकी जिस कारण से है, वह है इनके वे भाव चित्र, जो इन्होंने वीर वीरांगनाओं के वर्णन में, उतारे हैं। इन्होंने वीर भावनाओं का अनेक रूपों में अभिव्यंजन किया है, युद्ध वर्णन के अतिरिक्त। देखिये-दो चार उदाहरण—

दमंगल विण अपचौ दियण वीर धरणी रोधान ।

जीवन घण बालहा जिक छोड़ौ जहर समान ॥

“वीर स्वामी का धन युद्ध करके ही हजम किया जा सकता है। जीवन और गृहस्थी का मोह करने वाले के लिए वह अन्न जहर के समान व्याज्य है।”

जे खत भग्गा तो सखी मोताहल सज थाल ।

निज भग्गा तो नाहरौ साथ न सुनों टाल ॥

बधा चमत्कारक उक्ति है ! शत्रु भाग गये हों तो विजय स्वागत की तैयारी

कर. थाल में, मोती सजा । यदि अपना पत्र भागा हो तो प्रिय का साथ न छूटने दे, अर्थात् सती होने की व्यवस्था कर । व्यंग्य यह है कि उसके प्राणनाथ अन्यों के साथ नहीं भागे होंगे । वे तो वहीं खेत रहे होंगे । वीरता की कितनी सुन्दर उक्ति है ! देखिये सुख-शैया पर भी युद्ध का ही स्मरण होता ।—

काय कलाली छल कियो सेजगुमावण रंग ।

फूल दुवारै चाकियो, चीतै चौगुण जंग ॥

सुरत क्रीडा के समय शराब पीकर भी उसे युद्ध का ही स्मरण रहता है, अतः वीरांगना कलाली को उपालंभ दे रही है कि उसकी शराब का नशा अच्छा नहीं—उसने धोखा किया । स्वाभाविक और एकान्त वीरता व्यक्त होती है वीर-मृत्यु पर देखिये कितना हर्ष हो रहा है—

आज घरै सासू कहै, हरख अचाणक काय ।

बहु बलेवा हूलसै पूत मरेवा जाय ।

युद्ध से भागकर आये पति को वीरांगना देखिये किन शब्दों में लताड़ती है—

कन्त ! भलां घर आविया, पहरीजै मो वेस ।

अब धण ! लाजी चूडियां भव दूजै भेटेस ।

युद्ध से भागे पति को सुर्दा समझकर अपने को विधवा कहती है एक वीरांगना—

मणिहारी जारी सखी ! अब न हवेली आव ।

पीव मुवा घर आविया, विधवां किसा बणाव ॥

विशेष देखिये हिन्दी साहित्य प्रश्न पत्र दो संवत् २००२ प्रश्न ५ ।



# हिन्दी साहित्य रत्न संवत् २००४

प्रश्न पत्र, २

१. निम्नलिखित अवतरणों का मन्दर्भ-पुग्म्वर अर्थ लिखिये और यथा-स्थान काव्य-मौन्दर्य को स्पष्ट करने वाली टिपणियां भी दीजिये ।

(क) — धर' थांकी दिन पाधरा ... गिरदां राण ॥

परिचय—डिगल के प्रसिद्ध कवि पृथ्वीराज का दोहा है, जिसमें महाराणा प्रताप के पर्वत-निवास का वर्णन किया गया है ।

महाराणा प्रताप, जिसकी मातृ भूमि बड़ी दुर्गम है, जो मर्द (वीर) है और अपने मान को (स्वभिमान की) नहीं छोड़ता है, अनेक राज-गणों से परिवारित हुआ पहाड़ों में निवास करता है ।

महाराणा प्रताप की वीरता, और स्वदेश भावना का सरल सीधी उक्ति द्वारा अभिव्यंजन हुआ है । साथ ही उनके स्वाभिमान की उच्चता का भी सूचन किया गया है । अलकारों में वयण सगाई का निर्वाह है । भाषा भावानुरूपिणी सरल और ओजस्विनी है ।

माइ एहड़ा पूत जण ... सिराण सांप ॥

परिचय—यह भी पृथ्वीराज का ही पद्य है । राणा प्रताप की प्रशंसा है ।

अर्थ—हे माई ! ऐसे पूत पैदा करे, जैसा महाराणा प्रताप, जिसे अकबर सिरहाने का सांप जानकर, नींद में उचक पडता है ( अर्थात्, जिसके भय से नींद में ऐसे उचक पडता है, जैसे कोई व्यक्ति अपने सिरहाने सांप जानकर, सोता सोता उचक पडता है । ) ।

प्रताप के प्रताप का वर्णन है । अकबर उसके भय से नींद में से उठकर बैठ जाता है । सिरहाने के सांप का सुहावरा भी बहुत सुन्दर आया है । उम्मेदा अतिशयोक्ति अलंकार माने जा सकते हैं । भाषा विषयानुकूल, ओज-पूर्ण और सरल सीधी है ।

अकबर समंद अथाह ... पोयण फूल प्रतापसी ॥

परिचय—पृथ्वीराज के ही वीर रस के फुटकल दोहों में से है । प्रताप की अविजेयता का वर्णन है ।

अर्थ—शकवर एक निस्सीम सागर है । उसमें शरता का जल भरा हुआ है । उसमें मेवाढ पति महाराणा प्रताप कमल का फूल है ।

राणा की अविजेयता का वर्णन है । शकवर ने अपनी वीरता से समस्त हिन्दु राजाओं को परास्त कर दिया था । किन्तु राणा को वह नहीं जीत सका था । राणा की यही अविजेयता समुद्र और कमल के रूपक द्वारा सूचित की गई है । समुद्र में कितना ही पानी हो, पर जैसे कमल जल से ऊपर ही रहता है, ऐसे ही शकवर की वीरता से राणा ऊपर था । रूपक के साथ वयण सगाई नामक ढिगल शब्दालंकार का भी सुन्दर निर्वाह हुआ है । भाषा स्वाभाविक और विषयानुसारिणी है ।

पाताल पाय, प्रमाण ... .. ऊभी अणी ॥

परिचय—पृथ्वीराज का ही एक अन्य दोहा है, जिसमें प्रताप की पगडी के शकवर के सामने कभी न मुकने का वर्णन किया गया है ।

अर्थ—राणा सांगा के वंशधर राणा प्रताप की पाग ही प्रमाण (सर्वाच्च) है, जो शकवर के सामने (मुकाबले) में सदैव राणा के सिर पर शकड़ कर बंधी रही (कभी मुकी नहीं) ।

राणा का स्वाभिमान व्यक्त होता है, जिसके कारण उसका मस्तक सदैव सीधा रहा, मुका नहीं । पगडी को अद्वितीय बताया गया है । उसके तर्त्कर्ष से प्रताप का असीम स्वाभिमान अभिव्यक्त होता है । पगडी का मुहावरा भी अच्छा बना है । लक्षणा और व्यंजना दोनों से कवि ने काम लिया है । उपमा, अनुप्रास और वयण सगाई अलंकारों का भी स्वाभाविक चमत्कार है । भाषा स्वाभाविक प्रवाहमय है । प्रसाद गुण है ।

### अश्रवा

चद्विय राज प्रथिराज मुकुट सीस तिक जुदियच ॥

परिचय—पृथ्वीराज रासो का पद्य है । पृथ्वीराज पद्मावती को वर कर दुर्ग पर चढ़ते हैं ।

अर्थ—शहाबुदीन के प्राणों को छोड़कर (वल्शकर) पृथ्वीराज

(दुर्ग पर) चढ़ने लगे (या चढ़े)। सूर सामन्त गिर रहे हैं (भूमि पर गिरते हैं, प्रणाम करने को अथवा साथ में सूर सामन्त चलते हैं। पत का अर्थ जाना भी होता है।) टोल आदि घजते हैं और पृथ्वी गूँजती है। चन्द्र-मुखी, मृगनयनी सुन्दरियां मिरों पर सुवर्ण-कलश रखे सामने होती हैं। सुन्दर सुवर्ण के थालों को अत्यन्त सजाकर और सुख-दायक मोती बंधवाकर (मोती पहिन कर अथवा थालों में मोतियों की झालर बांधकर) चन्द्रमण्डल के समान सभी सुन्दर श्रेष्ठ नारियां आनन्ददायक स्वर में (गले से) गाती हैं। चंवर ढुलाई जाती हैं और सिर पर रखे हुए सुकट किर किर गव्द करते हैं।

पद्मावती को विवाह कर, लाने पर, पृथ्वीराज के दुर्ग-प्रवेश का रुचिर वर्णन है। उनका स्वागत हो रहा है। मंगल वाद्य और गान हो रहे हैं। चन्द्र ने आलंकारिक भाषा में म्हागतार्थ एकत्रित सुन्दरियों के सौन्दर्य का सुन्दर वर्णन किया है। उपमा और रूपक अलंकारों का चमत्कार वर्णन को और भी अधिक रुचिर बना रहा है।

(ख) चढ़िए करि कोप हमीर मनं ... उनमत्त लसैं वन में ॥

परिचय—जोधराज के हम्मीर रासो का पद्य है। रणधीर के यवन सेना के साथ युद्ध का वर्णन है।

अर्थ—हम्मीर मन में क्रोध करके, गढ़ को दृढ़ करके और अपने प्रण को संभालकर (याद करके) दुर्ग पर चढ़े। बहुत सी तोपों को तैयार करके, संवार कर रखा, (दुर्ग के) प्रत्येक बुर्ज की भूमि में धूम पड़ गई। बहुत से चंचल घोड़े खूँद (पांव से जमीन खोदना) करते हैं, उनके ऊपर जिरहदख्तर के साज सजे हैं। सेना में आजानु जवान शोभा पा रहे हैं, रण में उनमत्त हुए बल से चमक रहे हैं।

अथवा

नमस्कार सूरों नगं ... अडै भुजा उरसार ॥

परिचय—वांकीदास कवि का दोहा है। शूर पुरुष को नमस्कार किया गया है।

अर्थ—उन पूर्णतया उत्तम पुरुषों (सत्पुरुषों) को नमस्कार है, जो

युद्ध (भारथ) में हाथियों के टट्ठों से जा भिड़ते हैं, अपनी छाती और भुजाओं से ( उनके बल से ) अट जाते हैं ( हाथियों से भुजाओं और छाती भिटा कर अट जाते हैं ) ।

दोहे में वीर पुरुषों के साहस और शक्ति का वर्णन है सीधी सरल भाषा में । वीरता का आतिशय व्यंग्य है । वयण-मगाई अलंकार का सुन्दर निर्वाह है ।

सूर न पूछै टीपणो ... .. समर चढ़ै मुख नूर ॥

परिचय—यह भी बांकीदास का ही दोहा है । स्वाभाविक शूर पुरुष का वर्णन है ।

अर्थ—शूर पुरुष मुहूर्त नहीं पूछता (युद्ध में जाने को), न शकुन का ही विचार करता है । वह तो मृत्यु को मगल गिनता है और रण में उसके मुख पर नूर (तेज) चढ़ आता है ।

यहां भी सीधी स्वाभाविक ढंग की उक्ति में स्वभाव-वीर के सच्चे रणोत्साह और निर्भीक वृत्ति का वर्णन किया गया है । भाषा श्रोजस्विनी है ।

सूर भरोसे आपरै नहीं मरण रौ बीह ॥

परिचय—यह भी बांकीदास का ही दोहा है, जिसमें सिंह और शूर वीर का एक सा आत्म-निर्भर रहने का स्वभाव बताया गया है ।

अर्थ—शूरवीर पुरुष अपने भरोसे रहता है ( किसी का सहारा नहीं तकता) और सिंह भी अपने ही भरोसे रहता है । ये दोनों भिड़ने पर (किसी से मुठभेड होने पर) भागते नहीं, क्योंकि इन्हें मरने का भय नहीं होता है ।

यहां भी सरल सी उक्ति से वीर की आत्म-निर्भरता का वर्णन किया है । सिंह और वीर का एक धर्म बताया गया है । तुल्ययोगिता अलंकार है । भाषा विषयानुरूप श्रोजस्विनी है ।

हथ बल निरभै हथौ ... सीहां कंहा सत्थ ॥

परिचय—यह भी बांकीदास का ही दोहा है । सिंह की निर्भयता के वर्णन से शूर की निर्भीक वृत्ति का वर्णन किया गया है ।

अर्थ—हाथ (पंजे) में बल है और (अतएव) हृदय निडर है समर (युद्ध) में उसकी कोई समानता (मुकाबला) नहीं कर सकता । ऐसा सिंह

वन में अकेला ही घूमता है। सिंहों को क्या (किसी का) साथ ? (अर्थात् अपनी बाहु या पंजे की शक्ति क बल पर निर्भर्य बना अकेला घूमता है। वह किसी का साथ नहीं ढूँढ़ता।)

सिंह के अग्रस्तुत वर्णन से सच्चे वीर पुरुष प्रस्तुत का वर्णन किया गया है। अग्रस्तुत प्रशंसा अलंकार है। वयण मगार्ह का भी निर्वाह है। भाषा स्वाभाविक प्रवाद गुण सम्पन्न और त्रिपयानुरूप है।

(ग) नहीं नहीं करै ..... डकसार है।

नोट—देखिये प्रश्न पत्र २ सवत् २००२ प्रश्न १ (स) भाग।

अथवा

यह तो कछु भामिनी पकज है।

नोट—यह पद्य देव के नवीन सग्रह में नहीं आया है।

(घ) या अनुरागी चित्त की त्यों त्यों उज्ज्वल होय ॥

परिचय—विहारी का दोहा है। श्याम-प्रेम की विलक्षणता का वर्णन किया गया है।

अर्थ—इस अनुरागी (प्रेमी और लाल रंग वाले) चित्त की दशा कुछ समझ में नहीं आती। यह ज्यों ज्यों श्याम रंग (काला रंग और कृष्ण के प्रेम) में डूबता है, त्यों त्यों उज्ज्वल (सफेद और निर्मल) होता है (अर्थात् चित्त कृष्ण प्रेम में डूब कर निर्मल, निष्पाप होता जाता है)।

लाल रंग की वस्तु काले रंग में डूब कर सफेद नहीं हुआ करती। अतः विरोधाभास है। श्याम, अनुरागी और रंग शब्दों का क्रमशः कृष्ण, प्रेमी और प्रेम या भक्ति का अर्थ ले लेने पर विरोध नहीं रहता।

घरु घरु डोलत दीन वैं ... लघु पुनि बडो लखाड।

परिचय—विहारी का दोहा है। लोभीके लोभ में भटकने का वर्णन है।

अर्थ—दीन होकर घर घर डोलता (भटकता) है और जने जने से (प्रत्येक जन से) जाकर मागता है। लोभ का चश्मा (गुनक) आंखों पर लगाये हुए (तुम्हें) फिर छोटा भी बड़ा दिखाई देता है। (भाव यह है कि लोभ में फसा व्यक्ति सबसे मागता है और उसे छोटा आदमी भी बड़ा

दिखाई देता है। वह प्रत्येक को धनी समझ कर उससे मांगता है। चश्मा लगाने पर भी चीजे बड़ी दिखाई दिया करती हैं )।

लोभ में भटकने का कवि ने अत्यन्त रोचक और चमत्कार पूर्ण वर्णन किया है। लोभ में चश्मे का आरोप करके युक्ति या हेतु से बड़ा दिखाई देने के अर्थ की पुष्टि की गई है। अतः रूपक और काव्यलिंग अलंकार हैं। साथ में अनुप्रास का भी चमत्कार है। उक्ति सुन्दर है।

मैं समुभयौ निरधार... .. ल खयतु जहाँ ॥

परिचय—विहारी का दोहा है। ब्रम्ह-सृष्टि का सम्बन्ध बताया गया है। वेदान्त के प्रतिबिम्बवाद का वर्णन है।

अर्थ—मैंने निश्चय पूर्वक जान लिया है कि यह जगत् कच्चे कांच के समान है, जिसमें एक ही अपार ब्रम्ह का रूप प्रतिबिम्बित दिखाई देता है। (जैसे, अनेक शीशों के मध्य में खड़े होने पर प्रत्येक शीशे के आकार-प्रकार के अनुसार एक ही व्यक्ति के विभिन्न रूप दिखाई देते हैं, वैसे ही प्रकृति में उपाधि भेद से एक ही ब्रम्ह अनेक रूपों में प्रतिबिम्बित दिखाई देता है।)

उक्ति अत्यन्त सुन्दर है। छोटे से दोहे में विहारी ने वेदान्त के गूढ़ सिद्धान्त का चमत्कारक ढंग में वर्णन किया है। इसके लिए कवि ने उपमा का आश्रय लिया है। यह दोहा विहारी के दार्शनिक ज्ञान का भी परिचायक है।

। नत प्रति एकत ही रहत... .. जुगल अनेक ॥

परिचय—विहारी का ही दोहा है। राधाकृष्ण के प्रेम का वर्णन किया गया है।

अर्थ—(दोनों राधा और कृष्ण) नित्यं प्रति एकत्र (एक जगह) ही रहते हैं। दोनों की आयु जाति और मन एक (से ही हैं)। किन्तु, उस एक किशोर-युगल (नवयुवक और नवयुवती के जोड़े) को देखने के लिए आंखों के अनेक युगल (जोड़े) चाहियें (आंखों के एक जोड़े से उनके सौन्दर्य का दर्शन नहीं हो सकता।)।

राधाकृष्ण के असीम सौन्दर्य का द्योतन है, जिसके दर्शन को अनेक आंखें चाहियें। अनुप्रास का चमत्कार है। सौन्दर्य के अतिशय की उक्ति है।

२. पृथ्वीराज रासो की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में डा० दशरथ शर्मा की खोजों का उल्लेख करते हुए उस सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट कीजिए ।

उत्तर—पृथ्वीराज रासो की प्रामाणिकता के विषय में आजकल कई मत-मतान्तर प्रचलित हैं । एक उ-के वर्तमान में प्राप्य रूप को प्रामाणिक मानते हैं, और उसमें प्रसिद्ध अंशों की सत्ता स्वीकार करते हैं । इस मत के श्री मोहनलाल विष्णुलाल पाण्ड्या, आचार्य ज्यामसुन्दर दास, मिश्रवन्धु आदि विद्वान् हैं । दूसरे रासो को सर्वथा जाली और केवल 'भट्टभण्णत' मानते हैं । इनके मत में पृथ्वीराज की सभा में चन्द नाम का कोई कवि नहीं था और न यह ग्रन्थ पृथ्वीराज के समकाल में बना ही । अपने पत्र के समर्थन में उन्होंने प्रबल युक्तियों और प्रमाणों के आधार पर १५-१६ अशुद्धियां रासो में दिखाई हैं । इस मत का आधार रासो बृहत् संस्करण की काशी नागरी प्रचारिणी सभा वाली प्रति है जो १६४२ संवत् में लिखी गई है और जिसमें छन्द संख्या १६३०६ है । इस मत के मानने वालों में कविराजा श्यामलदान कविराजा सुरारीदान, डा० वृत्तर, गौरी शंकर हीराशंकर ओझाजी और आचार्य श्रीरामचन्द्र शुक्ल आदि विद्वान् हैं । तीसरा मत चन्द द्वारा पृथ्वीराज के समय में रासो लिखा जाना तो स्वीकार करता है किन्तु वर्तमान में प्राप्त रासो रूपको मौलिक नहीं मानता । उनके मत में यह रूप विकृत और कल्पित है, जिसमें असंख्य परिवर्तन हुए हैं । उनके मत में रासो प्रथम अष्टांश में ही लिखा गया था, बाद में भाषा बदलती रही । इनके मत का आधार बीकानेर वाली लघु संस्करण वाली प्रति है जिसका लेखन काल १७२० और छन्द संख्या ३५०० है । इस पत्र में मुनि जिन विजय, अंगर चन्द नाहटा तथा डा० दशरथ शर्मा आदि इतिहास-समालोचक हैं । चौथा मत, चन्द वरदायी नामक कवि पृथ्वीराज के समय में हुआ था, यह तो मानता है, किन्तु यह नहीं मानता कि उसने पृथ्वीराज रासो नामक कोई प्रबन्ध काव्य लिखा था । उनके मत में चन्द ने पृथ्वीराज के विषय में फुटकल पद्य ही लिखे थे, जैसे कि जैन ग्रन्थों में वे बिखरे मिलते हैं ।

डा० दशरथ शर्मा ने श्रीका जी प्रभृति अप्रामाणिक मानने वाले विद्वानों की युक्तियों और आक्षेपों का खण्डन करके अपने मत को पुष्ट किया है। श्रीका जी प्रभृति विद्वानों ने पृथ्वीराज रासो पर १५—१६ आक्षेप किये हैं, जिनसे वह इतिहास-विरुद्ध अप्रामाणिक सिद्ध होता है। किन्तु इनके इन आक्षेपों का आधार रासो की वृहत्संस्करण की प्रति है, जिसमें ये सब अनर्गल इतिहास विरुद्ध बातें मिलती हैं। उधर, डा० शर्मा ने वीकानेर वाली लघु संस्करण की प्रति को प्रामाणिक माना है। इसमें श्रीका जी की गिनाई अशुद्धियों में से केवल पांच की उपलब्धि होती है। अन्य बातें, जिन पर कि आक्षेप किये गये हैं, उसमें हैं ही नहीं। इन पांचों का डा० शर्मा ने उत्तर देने का प्रयास किया है।

इनमें पहिली बात चौहानवंश की उत्पत्ति के सम्बन्ध में है। रासो में परिहार, परमार, चालुक्य वंशी क्षत्रियों को अग्निवंशी कहा गया है और चौहानों के आदि पुरुष की उत्पत्ति भी वशिष्ठ द्वारा किये एक यज्ञ कुण्ड से बताई गई है, जो कि ठीक नहीं। श्रीका जी के मतानुसार किमी भी शिलालेख अथवा इतिहास ग्रन्थ से इन क्षत्रिय कुलों का अग्निवंशीय होना सिद्ध नहीं होता। ये राज परिवार चन्द्रवंशीय, सूर्यवंशीय कहे गये हैं अन्य ग्रन्थों में, अग्निवंशीय नहीं। पृथ्वीराज विजय काव्य और हम्मिर महाकाव्य में चौहानों को सूर्यवंशीय ही कहा गया है, चन्द्रवंशीय कहीं नहीं। इस आधार पर इनका मत है कि रासो पृथ्वीराज के बाद की रचना है, क्योंकि पृथ्वीराज के समय में चौहानों को सूर्यवंशीय ही माना जाता था।

दूसरा आक्षेप पृथ्वीराज की वंशावली के सम्बन्ध में है। चौहान राजा विग्रह राज की १०३० संवत् की हर्षनाथ के मन्दिर में स्थित प्रणस्ति, विजोलिया के शिला लेख, पृथ्वीराज विजय महाकाव्य, प्रबन्धकोप, हम्मिर महाकाव्य आदि में चौहानों की वंशावलियां दी गई हैं। उन वंशावलियों में आये नाम अधिकांश में परस्पर ठीक मिल जाते हैं। किसी में अधिक अन्तर नहीं मिलता, किन्तु पृथ्वीराज रासो में चौहानों की जो वंशावली दी है, उसमें ४४ राजाओं के नाम आये हैं, जिनमें से केवल ७ नाम विजोलिया के शिला लेखों और पृथ्वीराज विजय आदि की वंशावलियों के नामों से मिलत



हैं, शेष नहीं मिलते मं० १६६८ की रचना मुर्जन चरित में वर्णित चौहान वंशावली भी रामो की वंशावली से भिन्न है। इस आधार पर इनका मत है कि पृथ्वीराज रामो मुर्जन चरित के बाद की रचना है। क्योंकि यदि वह पहिले की प्रसिद्ध रचना होनी, तो मुर्जन चरित में भी इसी के अनुसार वंशावली का वर्णन होता।

तीसरी इतिहास-विरांची उक्ति पृथ्वीराज को दिल्ली नरेश अनगपाल का नाती कहना और अनगपाल का उमको गोद लेकर राज्य देना है। रासो में पृथ्वीराज की माता और अनगपाल की पुत्री का नाम कमला बताया गया है। ये दोनों ही बातें इतिहास-विरुद्ध हैं। हमीर महाकान्य और पृथ्वीराज विजय काव्य में पृथ्वीराज की माता को त्रिपुरी के राजा हैहयवंशी तेजल की पुत्री बताया गया है, उसका नाम भी उनमें कपूरदेवी ही आया है। दिल्ली का राज्य भी पृथ्वीराज से पहिले ही चौहान राजा विग्रह राज चतुर्थ ने अपने राज्य में मिला लिया था। अतः पृथ्वीराज को दिल्ली के राज्य मिलने की बात भी अशुभ है।

चौथा आक्षेप रासो में वर्णित पृथ्वीराज के विवाहों के विषय में है। रामो में, ११ वर्ष से ३६ वर्ष तक की आयु तक पृथ्वीराज के चौदह विवाह होने लिखे गये हैं, जिनमें एक १२ वर्ष की अवस्था में आयु के परमार वंशीय राजा सलख की पुत्री और जैत की बहिन इच्छिनी से भी हुआ। इतिहास के अनुसार पृथ्वीराज ३० साल से अधिक जिया ही नहीं। और जिनकी पुत्रियों या बहिनो से विवाह होने लिखे गये हैं, वे राजा भी या तो पृथ्वीराज से आगे पीछे हुए या सर्वथा उनका पता ही नहीं लगता इतिहास में। इस प्रकार ओझाजी के मत से रासो पृथ्वीराज के समय की रचना नहीं है, नहीं तो पृथ्वीराज के सम्बन्धियों का परिचय ठीक ठीक रहता।

अन्य आक्षेप पृथ्वीराज रासो में आये तिथि-सम्बन्धों के विषय में भी हैं। रासो के संवत् अन्य इतिहास-ग्रन्थों के सम्बन्धों से नहीं मिलते। जन्म मरण के संवत्, राज्यारोहण आदि के सम्बन्धों में बहुत अशुद्धि है।

पाचवां आक्षेप संयोगिता स्वयंवर और पृथ्वीराज की मृत्यु के विषय में है। रासो में लिखा है कि पृथ्वीराज जयचन्द्र की पुत्री संयोगिता को

स्वयंवर से उडा लाया था । किन्तु यह बात इतिहास-विरुद्ध है । अन्य इतिहासों में इसका उल्लेख नहीं । श्रीमाजी के मत से इस घटना में एक ही बात सत्य है कि पृथ्वीराज और जयचन्द समकालीन थे । अन्य सब बातें कपोल-कल्पित हैं । ऐसी ही इतिहास-विरुद्ध घटनाएँ पृथ्वीराज को पकड़ कर गजनी ले जाने, वहाँ उसकी आँखें निकलवाने और उसके बाद चन्द के संकेत पर, अखाड़े में, पृथ्वीराज द्वारा गौरी के वध आदि की हैं । श्रीमाजी के कथनानुसार गौरी की मृत्यु पृथ्वीराज के हाथों नहीं अपितु गक्खरों के हाथों सं० १२३६ में हुई । श्रीमाजी इत्यादि अनेक युक्तियों और प्रमाणों के आधार पर पृथ्वीराज रासो को १६ वीं १७ वीं शताब्दी की रचना मानते हैं, पृथ्वीराज के समकाल की नहीं ।

इनमें सब आक्षेपों के उत्तर डा० दशरथ शर्मा ने अपनी खोज के आधार पर दिये हैं । इनका कहना है कि इन आक्षेपों की सम्भावना नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित रामो की वृहत् प्रति के विषय में ही हो सकती है । वीकानेर वाली लघु प्रति में इनमें से अनेक घटनाओं का वर्णन ही नहीं हुआ है । किन्तु ये उपयुक्त पांच शंकाएँ इस प्रति के विषय में भी होती हैं । अतः इन्होंने इनका निम्न उत्तर दिया है ।

चौहानों की उत्पत्ति के विषय में प्रथम आक्षेप के उत्तर में इनका कहना है कि वीकानेर वाली लघु प्रति में मानिकराम चौहान की उत्पत्ति ब्रह्मा के यज्ञ कुण्ड से लिखी है—

ब्रह्मान जग्ग ऊपन्न भूर, मानिकराह चौहान सूर ॥

शर्मा जी के मत से ब्रह्मा के यज्ञ से चौहानों की उत्पत्ति अन्य ग्रन्थों में भी इसी प्रकार वर्णित है । सुर्जन चरित और हम्मौर महाकाव्य में भी इसी प्रकार है । रासो में अग्निकुण्ड से चौहानों की उत्पत्ति का विस्तृत वर्णन, शर्मा जी के अनुसार, रामायण महाभारत आदि पुराण ग्रंथों की कथाओं के अनुसार है । अतः इस आक्षेप में कोई विशेष बल नहीं रहता ।

वंशावली विषयक दूसरे आक्षेप के विषय में शर्मा जी का कथन है कि लघु प्रति में वंशावली बहुत संक्षिप्त दी गई है, जो पृथ्वीराज विजय महाकाव्य की वंशावली से मिल जाती है, केवल दो तीन नामों के विषय

में भ्रम रह जाता है। इन नामों के विषय में शर्मा जी अनुमान से काम लेकर मिलान कर देते हैं।

तीसरी शका—पृथ्वीराज के अनंगपाल का नाती होने और दिल्ली का राज्य प्राप्त करने—के विषय में इनका समाधान है कि “संभवतः दिल्ली के अन्तिम तोमर राजा ने दिल्ली को सोमेश्वर के मंगले भाई बीसलदेव को दहेज में देटाला ही और रामो के अनुलिपि कर्ताओं ने इस कथा में बीसलदेव के बदले सोमेश्वर का नाम लिग्न डाला ही। ललित विग्रहराज नाटक में बीसलदेव चतुर्थ और इन्द्रप्रस्थ के राजा की पुत्री के परस्पर प्रेम की कथा आई भी है।” किन्तु यह ग्रन्थ ( ललित विग्रहराज ) अथूरा मिलता है। अतः पूरी कथा का ज्ञान नहीं होता। इनका अनुमान है कि बीसलदेव ने मुसलमानों के साथ युद्ध करने को दिल्ली की ओर प्रस्थान किया और दहेज में दिल्ली का राज्य प्राप्त किया।

विवाह विषयक आक्षेप लघु प्रति पर उतना नहीं होता। कारण, उसमें पृथ्वीराज के विवाह की एक ही घटना का वर्णन है। सत्यपरमार की पुत्री इच्छिनी से विवाह का वर्णन हुआ है। जो शर्मा जी इस घटना को प्रक्षिप्त वाद की जोड़ी हुई मान लेते हैं, विशेष ऐतिहासिक प्रमाणों के अभाव में।

संवत्तों के विषय में इनके मत से लघुप्रति के सम्बत् ऐतिहासिक सम्बत्तों से मिल जाते हैं।

संयोगिता स्वयंवर और गौरी की मृत्यु की घटनाओं के विषय में भी शर्मा जी ने उत्तर दिया है। उनका कहना है कि केवल हम्मीर महाकाव्य, रंभामंजरी आदि में संयोगिता स्वयंवर की घटना का वर्णन न होने से उसके अस्तित्व को ही न मानना युक्ति-संगत नहीं। हम्मीर काव्य में, नागाजुन, भदानक जाति चन्देल राजा परमदिंदेव और चौलुक्य राजा भीमदेव और परमार राज धारावर्पादि से हुए ऐतिहासिक युद्धों का भी वर्णन नहीं हुआ। तो क्या ये ऐतिहासिक तथ्य नहीं रहे ? सं० १२६० के लिखे हुए जयचन्द-प्रबन्ध में पृथ्वीराज की मृत्यु पर जयचन्द के घी के दिये जलाने का वर्णन है। और रंभा मंजरी में तो जयचन्द विषयक वर्णन ही इतिहास-विरुद्ध

है। इसमें जयचन्द्र को इच्छाकुवंशीय (सूर्यवंशी) लिखा है, जब कि उसके चन्द्रवंशी होने के प्रमाण मिलते हैं। जयचन्द्र के पिता का नाम मल्लदेव भी गलत लिखा गया है। उसका नाम विजयचन्द्र था, ऐसी ही अन्य असंगत बातें भी हैं। फिर जयचन्द्र के जीवन की अनेक प्रसिद्ध घटनाओं का वर्णन छोड़ दिया गया है। ऐसी दृशा में संयोगिता-स्वयंवर की घटना भी छूट जाने से उसे अशुद्ध मानना उचित नहीं। अतः इन दोनों ही ग्रन्थों के आधार पर संयोगिता स्वयंवर की कथा को कल्पित नहीं माना जा सकता, इसके विपरीत पृथ्वीराज विजय में एक तिलोत्तमा नामक राज कुमारी के पृथ्वीराज विपरीत प्रेम का वर्णन हुआ है। उसके और रासो की संयोगिता के प्रेम वर्णन में नाम के अतिरिक्त अन्य समानताएँ प्रायः सब मिलती हैं। पृथ्वीराज दोनों में बिना देखे ही प्रेमामकत होता है। इससे पहिले रासो और पृथ्वीराज विजय दोनों में पृथ्वीराज के कई विवाहों का उल्लेख किया गया है। दोनों राजकुमारियाँ किसी गंगा-तटवर्ती प्रदेश की रहने वाली थीं। दोनों का ही इच्छा के विरुद्ध किसी अन्य पुरुष से विवाह होना स्थिर हुआ था। इसमें यही व्यक्त होता है कि दोनों में केवल नाम-भेद है और अन्य सारी समानताएँ हैं। सुर्जन चरित में भी एक ऐसी ही कान्य कुब्ज वंश की राजकुमारी का वर्णन है, जिसका विवाह उसकी इच्छा के विरुद्ध किसी अन्य से निश्चित हुआ था, किन्तु जो पृथ्वीराज का यश सुनकर उसमें अनुरक्त हो गई थी। उसे भी पृथ्वीराज संयोगिता के ढंग से ही महल से उड़ा ले आया था। इससे भी संयोगिता की ही ध्वनि निकलता है, नाम-भेद से। इसी प्रकार की आइन अकबरी नामक फ़ारसी इतिहास में भी कथा मिलती है। अतः उपर्युक्त युक्तियों और प्रमाणों के आधार पर संयोगिता की घटना को ऐतिहासिक ही मानना चाहिये।

गजनी जाने और गौरी की मृत्यु होने की घटनाएँ भी सुर्जन चरित में बिल्कुल इसी प्रकार की वर्णित हुई हैं, जैसे कि रासो में। रासो में पृथ्वीराज, चन्द्र और गौरी तीनों की मृत्यु गजनी में ही होनी लिखी है, किन्तु सुर्जन चरित्र में पृथ्वीराज के गजनी से लौट कर फिर राज्य करने

का वर्णन हुआ है। जैनियों के पुगतन प्रबन्ध संग्रह (मं० १४७१) में भी पृथ्वीराज का ऐमा ही जीवन वृत्त लिखा गया है। इस प्रकार इन प्रमाणों के आधार पर डा० डगरथ शर्मा पृथ्वीराज रासो को मूल रूप में प्रामाणिक मानते हैं।

इन समाधानों में से दो तीन में तो विशेष बल है और अतएव व स्वीकार्य हो सकते हैं, किन्तु अन्यत्र तो शर्मा जी ने अधिकतया अनुमान, कल्पना और हठाकृष्टता से काम लिया है। उनके संयोगिता स्वयंवर, गजनी जाने और चौहानों की उत्पत्ति विषयक समाधान तो प्रबल हैं, मान्य हैं, किन्तु संवतों के विषय में, दिल्ली गोद जाकर राज्य प्राप्ति करने के विषय में और वंशावली के विषय में उनके समाधान पुष्ट प्रमाणों के आधार पर स्थित नहीं हैं। उनमें अधिकतया क्लिष्ट-कल्पना और खींचातानी से काम लिया गया है, जो विचारमह नहीं।

#### अथवा

पृथ्वीराज रासो की भाषा के सम्बन्ध में विस्तार पूर्वक लिखिये।

उत्तर—रासो की भाषा के विषय में आचार्य श्री राम चन्द्र शुक्लजी की राय है कि.....वह बिल्कुल ठेठिकाने है—उसमें व्याकरण आदि की कोई व्यवस्था नहीं है।... कहीं कहीं तो भाषा आधुनिक सांचे में ढली सी दिखाई पड़ती है, क्रियाएं नये रूपों में मिलती हैं। पर कहीं कहीं भाषा अपने असली प्राचीन साहित्यिक रूप में भी पाई जाती है, जिसमें प्राकृत और अपभ्रंश शब्दों के रूप और विभक्तियों के चिन्ह पुराने ढंग के हैं।”

आचार्य श्री शुक्ल जी की उपर्युक्त सम्मति सर्वथा सत्य है। रासो की भाषा वस्तुतः ऐसी है। उसमें अनेक भाषाओं का साम्य मिलता है। कहीं वह संस्कृत जैसी लगती है, कहीं प्राकृत या अपभ्रंश सी लगती है, कहीं वज्रभाषा सी प्रतीत होती है और कहीं डिंगल सी। व्याकरण व्यवस्था भी अस्थिर है। शब्द भी उसमें अनेक भाषाओं के कवि ने प्रयुक्त किये हैं—जिनमें संस्कृत प्राकृत, अपभ्रंश, राजस्थानी, वज्रभाषा, पंजाबी, अरबी, फारसी आदि के मिलते हैं। शब्द ही नहीं, व्याकरण के नियमों आदि का भी सम्मिश्रण है। अतएव

इस सम्मिश्रण या गडबडघोटाले के कारण उसका अभी तक कोई शुद्ध रूप नहीं स्थिर हो पाया । चन्द्र ने अपने काव्य को षड्भाषा समन्वित कहा है । किन्तु यह समन्वय किस ढंग का है, कवि ने किसी नियम के आधीन हीकर किया है, अथवा यथेच्छ अनियमित सम्मिश्रण किया है, यह कुछ भी स्पष्ट नहीं होता । सम्मिश्रण के नाते एक ही पद्य में अनेक भाषाओं के रूप मिल जायेंगे । ऐसी दशा में रासो की भाषा क्या ठहरायी जाय ? षड्भाषाओं में संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, व्रजभाषा, और पैशाची के नाम कुछ ऐतिहासिक गिनाते हैं । छठी भाषा के विषय में कोई निश्चय नहीं । संभवतः डिंगल या राजस्थानी हो । भिखारीदास के अनुसार षड्भाषाएँ मागधी (पूर्वी-अवधी और विहारी) संस्कृत, अरबी, फारसी, व्रजभाषा और नागभाषा हैं । किन्तु इन सबके सम्मिश्रण में चन्द्र ने प्रधानता किसे दी है और उसका मुख्य मौलिक रूप क्या है, यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता । उदाहरणार्थ देखिये निम्न पक्तियों में चन्द्र ने मानो संस्कृत ही लिख दी है—

नमः संभवायं सरव्वाय वायं  
नमो रुद्रपायं वरहाय सायं ।  
पसूपन्तये नित्तये सुग्गपाए  
कपर्दी महादेव भीमं भवाए ॥

अनुस्वारों की भरमार है, जो व्यर्थ हैं । साथ में संस्कृत के तत्सम शब्दों का भी प्रयोग है, जोकि प्राकृत या अपभ्रंश में नहीं होता । नीचे के अवतरण में प्राकृत और अपभ्रंश जैसा रूप मिलेगा—

उद् चत्थो आप कासी समग ।  
आयो सुगंगतट कज्ज जग्ग ॥

सत अट्ट खण्ड करि अंग अन्वि ओमें सुअप्प वरमद्धि हव्वि ।  
संग्यो सुईस यहिं वर पसाय सत अद्धपुत्त अवतरन काय ॥

२. हय हत्थि देत संखय न मग खग्ग मग्ग खूनी वहै ।

३. छपी सेन सुरतान, मुट्ठि छुट्ठिय चावदिसि ।

मनुकपाट उद्धर्यो कूह फुट्ठिय दिसि विदिसि ।

मार मार सुपकिन्न, लिन्न चावण्ड उपारे ।  
परे सेन सुरतान जाम इक्कह परिधारे ॥

यहाँ समग, वज्ज, जग्ग, अट्ट, अण्प, मट्टि, अद्द, पुत्त, हत्थि, फुट्टिय आदि प्राकृत अपभ्रंश के से रूप हैं । नीचे के पद्यांश की भाषा व्रजभाषा जैसी है—

सरस काव्य रचना करौं खल जन सुनि न हसैत ।  
जैसे सिंधुर देखि मग श्वान स्वभाव भुसन्त ।

× × × ×

पूरन सकल विलास रस सरस पुत्र फलदान ।  
अन्त होय सह गामिनी नेह नारि को मान ॥

कितनी सरल व्रजभाषा है ! नीचे के पद्यों में फारसी के कितने शब्द आए हैं, देखिये—

पांभट्टी महनङ्ग पान पुरसानी वन्वर ।

हवस पान हुज्जाव अक्व आलम्म जासवर ।

× ×

मादल महल में बसे जाय । पिदमतगार समुसियत धाय ॥

भाषा पर राजस्थानी का विशेष प्रभाव है, जिससे इसे डिगल मान लिया जाता है । संक्षेप से रासो की भाषा का कोई भी शुद्धरूप निश्चित नहीं दिखाई देता । इन अनेक भाषाओं के रासो में सम्मिश्रण के अतिरिक्त चन्द ने जान बूझ कर भी प्रचलित शब्दों को विकृत किया है, अनुप्रास के लिए और ओज एवं माधुर्य के लिए । इस कारण भी भाषा का रूप अनेकत्र विकृत मिलता है । इसी के साथ एक और कारण भी है, जिससे भाषा के विषय में कोई निश्चित आधार नहीं बनाया जा सकता । वह है कि रासो की भाषा में अत्यन्त प्राचीन भाषा का रूप भी मिलता है और १६ वी १७ वी शताब्दी की भाषा का भी । उसमें भाषा की संयोगात्मक प्रारम्भिक और वियोगात्मक नवीन दोनों दशाएँ मिलती हैं, जिसके कारण रासो का कोई काल नहीं निश्चित किया जा सकता । भाषा का यह विभेद भी उन लोगों के मत का मुख्य आधार बनता है जो यह मानते हैं कि पृथ्वीराज रासो भट्ट-भण्णन्त है, मौलिक ग्रन्थ नहीं । अतएव इस भाषा-विवाद के विषय में विभिन्न

विद्वानों के विविध समाधान हैं और उन्होंने रासो की भाषा के विषय में विविध धारणाएँ बनाई हैं। मुख्य मत-भेद डिगल पिगल का है, क्योंकि अन्य भाषाओं के रूपों का सम्मिश्रण होने पर भी प्रमुखतया उसमें इन दोनों ही—डिगल और पिगल—का रूप मिलता है। नागरी प्रचारिणी सभा वाले बृहत् संस्करण की भाषा तो अधिकतया व्रजभाषा सी है, विशेषतः कवित्तों और छप्पयों की भाषा। श्रीकानेर वाले लघु संस्करण की भाषा अपभ्रंश के अधिक निकट है। अन्य संस्करणों में डिगल की विशेषता मिलती है। अतएव इन्हीं के आधार पर विभिन्न विद्वानों ने अपने विभिन्न मत निश्चित किए हैं।

मि० ग्राउज ने सर्व प्रथम अपना मत प्रकट किया था कि पृथ्वीराज रासो की भाषा १६ वीं शताब्दी में बोली जाने वाली व्रजभाषा है। इनके मत का आधार रासो की भाषा में मिलने वाली व्रजभाषा की क्रियाएँ, सजाएँ, कारक आदि हैं, इनके मत में रासो में वीरवर्णन के अधिक स्थल हैं, अतः कविने वहाँ वीरोचित उद्धृत श्लोकपूर्ण भाषा का प्रयोग किया है, जिससे उस में अपभ्रंश और डिगल का भ्रम होता है।

तासी ने लिखा है कि रासो की प्रारम्भिक रचना कन्नौजी बोली में हुई थी।

डा० ग्रियर्सन और डा० टेसीटोरी—जो कि दोनों राजस्थानी के विशेषज्ञ हैं—ने रासो की भाषा को पश्चिमीय हिन्दी ( व्रज का प्रारम्भिक-रूप ) बताया है।

डा० दशरथ शर्मा आदि का मत है कि रासो मूलतः अपभ्रंश में लिखा गया था। उस पर राजस्थानी का विशेष प्रभाव पड़ा। इससे, वह पुरानी राजस्थानी लगती है। उनके मत का आधार श्रीकानेर वाली लघु संस्करण की प्रतिलिपि है। इन्होंने रासो के अनेक पद्यों का अपभ्रंश में अनुवाद करके दिखाया है कि रासो की भाषा और अपभ्रंश में अत्यन्त समानता है। लघुसंस्करण की प्रति की भाषा इनके मत में पुरानी राजस्थानी है, जो मौलिक अपभ्रंश का रूपान्तर है, जिसमें कि रासो सर्व प्रथम लिखा गया था। अपने मत की पुष्टि में राजस्थान में प्रचलित



जनश्रुति का भी आधार लिया है, जिसके अनुसार रासो डिंगल का ही काव्य माना जाता है ।

श्री नरोत्तम स्वामी ने उपर्युक्त मत का खण्डन करते हुए बताया है कि जनश्रुति के आधार पर तो रासो पिंगल का ही काव्य माना जाता है डिंगल का नहीं। पिंगल व्रज भाषा के ही पुराने रूप को कहा जाता है जो कि मुख्यतः साहित्य में स्वीकृत था। पिंगल का साधारण अर्थ काव्य-भाषा लिया जाता है।

श्री मोतीलाल मेनारिया ने रासो की भाषा को मुख्यतः डिंगल माना है। किन्तु उनके मत में यह डिंगल का विशुद्ध रूप नहीं है। उसमें अन्य भाषाओं की भी विशेषताएं आ गई हैं। तो भी वे रासो की भाषा में प्रमुख विशेषता डिंगल की ही पाते हैं। अतएव उनके मत में पृथ्वीराज डिंगल का ही काव्य है।

एक तृतीय मत में रासो की भाषा न शुद्ध रूप में राजस्थानी या डिंगल ही है और न व्रजभाषा ही। वह तो पिंगल मानी जाती है। पिंगल सामान्य काव्य भाषा का ही नाम है, जिसमें मुख्यतः साहित्य-रचना होती थी, उस समय में। ऐतिहासिकों का मत है कि व्रज भाषा अपने प्रारम्भिक शौरसेनी नागर अपभ्रंश से उद्भूत रूप में ही साहित्य-भाषा स्वीकृत हो चुकी थी, जिसे पिंगल कहा जाता था। वह भाषा पूर्णतः व्रज भाषा तो नहीं है किन्तु व्रजभाषा की मुख्य विशेषता लिए उसका प्रारम्भिक रूप है, जिसमें अन्य भाषाओं का भी सम्मिश्रण हुआ है। सम्मिश्रण के पक्ष में दो कारण दिये जाते हैं—चन्द्र ने जान बूझकर भी काव्य सौन्दर्य के लिए एवं अपने पाण्डित्य प्रदर्शन के लिए, पद भाषाओं का सम्मिश्रण किया है। और, विभिन्न कालों में हुए रासो के विविध-संस्करणों के समय में चारणों और भाटों द्वारा उसकी भाषा में परिवर्तन भी किये जाते रहे। इस मत में पृथ्वीराज रासो की भाषा पिंगल है, जो सर्व-सम्मत शिष्ट काव्य भाषा का ही नाम है, जिसकी प्रमुख विशेषता व्रजभाषा के प्रारम्भिक (शौरसेनी अपभ्रंश से उद्भूत) रूप की है और जिसमें अन्य भाषाओं का भी सम्मिश्रण यथेच्छ हुआ है। अन्य भाषाओं में राजस्थानी भी है, जिसका

विशेष सम्मिश्रण रासो को भाषा में हुआ है, क्योंकि उनके वर्ण विषयों का क्षेत्र प्रमुखतया राजस्थान ही था। वीर वर्णन के स्थलों पर ओज के कारण भी चन्द ने डिंगल के रूप का ग्रहण किया है। पश्चिमीय विद्वान् जार्ज ग्रियर्सन डा० टेसी टोरी आदि के मत भी इसी पक्ष के हैं।

वस्तुतः तो निश्चित रूप में अभी कोई सा भी मत सर्व-स्वीकृत नहीं हुआ है। तो भी अन्तिम मत अधिक श्रौचित्यपूर्ण और व्यापक है।

३. निम्न लिखित म स किन्हीं तीन पर टिप्पणी लिखिए—  
डिंगल, वयण सगाह, छत्रकाल, पपतूट, सोरठियो दूहो।

उत्तर—डिंगल राजस्थानी भाषा के साहित्यिक रूप का नाम है, जिसमें कि भाटों और चारणों ने वीर रस के फुटकल गीत दीहे लिखे। इसका मुख्य रूप या ढाँचा राजस्थानी का होते हुए भी इसमें और राजस्थानी में भेद है। डिंगल राजस्थानी का काव्य-भाषा का रूप है, जिसमें भाट चारण आदि ने प्रभूत काव्य रचना की। अतएव स्वभावतः डिंगल अधिक परिमार्जित, अधिक स्थिर और अधिक प्रौढ़ एवं सौन्दर्य सम्पन्न है। कवियों ने डिंगल में द्वित्व वर्णों का विशेष प्रयोग किया है। इसके लिए उन्होंने शब्दों को यथेच्छ तोड़ मरोड़ कर लिखा है। प्रत्येक कवि ने शब्द को अपने अपने ढंग में तोड़ मरोड़ कर लिखा है—किसी ने एक शब्द को कैसे तोड़ा है और किसी ने कैसे। साधारण राजस्थानी में ऐसे द्वित्व-बहुल शब्दों का इतना प्रयोग नहीं होता। इसके अतिरिक्त डिंगल में कवि लोग पिंगल की विशेषताओं का भी सम्मिश्रण कर लेते थे। उसमें व्रजभाषा का विशेष प्रभाव रहता था। व्रज-भाषा के अतिरिक्त प्राकृत और अपभ्रंश के शब्द भी उसमें पर्याप्त रहते थे। अलंकार आदि के निर्वाह के कारण भी उसका रूप कुछ भिन्न हो जाता है। इस प्रकार राजस्थानी और डिंगल दोनों मूलतः एक होती हुई भी कालान्तर में इन उपर्युक्त कारणों से, डिंगल राजस्थानी से पृथक् होती गई और इतनी पृथक् होती गई कि वह साधारणतया दुर्बोध होगई। अतएव अब डिंगल का राजस्थानी से पृथक् रूप में ग्रहण होता है।

डिंगल शब्द की व्युत्पत्ति या प्रवृत्ति निमित्त के विषय में भी भिन्न २ मत हैं। एकमत डिंगल शब्द का अर्थ 'अनियमित अथवा गँवारू' लेता है।

इसका कहना है कि पिंगल की तुलनामें डिंगल अव्यवस्थित और ग्रामीण थी, अतः इसका यह नाम पड़ा। दूसरा मत डिंगल का राजस्थानी शब्द 'डगल' से निकाम मानता है। डगल का अर्थ डेला होता है। पिंगल की दृष्टि में डिंगल क्योंकि डेला सी अनवदन्त (अविकसित) थी, अतः उसका यह नाम पड़ा। तीसरा मत डिंगल में डकार की बहुतायत बताकर सिद्ध करता है कि डकार-बहुलता का सूचक ही उसका नाम डिंगल पड़ा। चौथा मत डिंगल का अर्थ 'गले से निकाला डमरू का शब्द' लेता है। इस मत में, डिंगल भाषा को बोलते समय में गले से ऐसी डिम् डिम् की आवाज होती है, इसलिये इसी विशेषता का सूचक डिंगल नाम पड़ा। पाँचवाँ मत पिंगल के अनुकरण में गढ़ा हुआ डिंगल शब्द मानता है। इनका मत है कि पिंगल की शैली में ही भाटों चारणों ने अपनी साहित्यिक राजस्थानी का नाम करण डिंगल किया था। छठा मत डिङ्गल की उत्पत्ति डीङ्गल से मानता है। इस मत में डिंगल में राजाश्रित चारण लोग अपने अपने राजागणों के शौर्य वीर्य की डींगे हाँका करने थे, इसलिये इसका नाम डिंगल या डींगल पड़ा। राजस्थान में, इनके कथनानुसार, डिंगल का उच्चारण भाट लोग अब भी डींगल के रूप में ही करते हैं।

इनमें अन्तिम दो मत विशेष मान्य हैं। पाँचवें के पक्ष में आचार्य श्याम-सुन्दरदाम, डा० दशरथ शर्मा आदि विद्वान् हैं। छठे पक्ष में राजस्थान के प्रसिद्ध इतिहासवेत्ता डा० किशोरमिह वारहठ और डिंगल में वीर रस के लेखक मोतीलाल मैनेरिया आदि हैं।

वीर गाथा काल के प्रारम्भ से ही डिंगल भाटों चारणों की काव्य भाषा बन गई थी। तभी से लेकर उसमें प्रभूत और सुन्दर काव्य-रचना होती आई है। प्रत्युत, मैनेरिया आदि कुछ एक विद्वानों के मत से तो डिंगल ही प्रारम्भ से काव्य-भाषा थी, हिन्दी बोल चाल की भाषा थी। वे हिन्दी और अपभ्रंश के बीच की कड़ी इसी को बताते हैं। किन्तु यह मत सर्व-मान्य नहीं है। अन्य विद्वान् पिंगल की सत्ता डिंगल से पहिले ही स्वीकार करते हैं। डिंगल का प्रभाव तो राजपूत काल के साथ ही बढ़ता है, जब मुगलमानों के राज-

स्थान पर हमले होने लगते हैं। कुछ भी हो डिङ्गल भाषा-सौन्दर्य सौष्टव से सम्पन्न है। उसमें वीर रस की काव्य-सामग्री भी अनुपम है।

वयण सगार्ई—डिङ्गल का एक अलंकार है, जिसका प्रयोग डिङ्गल के कवियों ने अत्यधिक प्रयोग किया है। यह शब्दालंकार है और अनुप्रास का ही एक रूपान्तर है। इसके कई भेद हैं, जिनमें मुख्य यह है कि काव्य में, उसके प्रत्येक पद या चरण में, पद के आदि और अन्त के शब्दों का प्रारम्भ एक ही अक्षर से होना चाहिये। जैसे—

ऊँचे गिरवर आग, जलती सो देखै जग।

पगु जलती निजपाउ, रती न सूके राजिया।

प्रथम पद के आदि अन्त के शब्दों का प्रारम्भ स्वर से हुआ है। दूसरे पद के आदि अन्त के शब्दों का प्रारम्भ ज से हुआ है। इस अलंकार से काव्य में चमत्कार तो आ जाता है, किन्तु कवि को कभी कभी इसका निर्वाह करने में भाव को बिगाड़ देना पड़ता है। तो भी इसका प्रयोग डिङ्गल के प्रायः सभी कवियों ने किया है। एक कविराजा सूर्यमल्ल कवि ऐसे हुए हैं मैंनेरियाजी के मत से, जिन्होंने इस परम्परागत काव्य रीति का सर्व-प्रथम मंग किया। नहीं तो, डिङ्गल काव्य में इसका प्रयोग अनिवार्य सा होगया था।

छवकाल—डिङ्गल में एक काव्य-दोष माना जाता है। डिङ्गल में अन्य भाषाओं के मिला देने से यह दोष माना जाता है। किन्तु अन्य भाषाओं का सम्मिश्रण डिङ्गल काव्यों में प्रायः सर्वत्र पाया जाता है। अतः यह यद दोष है तो इससे कोई भी डिङ्गल का कवि अछूता नहीं होगा। जैसे—

मूसानै मत्तार, हित कर बैठा हेकठा।

सत्र जाने ससार, रस नह रहसी राजिया ॥

यहां डिङ्गल के साथ संस्कृत और खड़ी बोलीके शब्दों का ठेठ तत्सम रूप में ही प्रयोग हुआ है।

पषतूट—एक प्रकार का यमक का ही भेद है। इसे शब्दानुप्रास कहा गया है। इस योजना को ही पक्की जोड़ या शब्द-मैत्री भी कहा गया है। शब्दानुप्रास समन्वित भाषा को पक्की जोड़ और तद् विरहित को कच्चीजोड़ कहा गया है। यह योजना पहिले चरण के अन्त और दूसरे के आदि के

शब्दों में होनी चाहिए । इसी प्रकार तीसरे चरण के अन्त में और चौथे के आदि में यह योजना होनी चाहिये । तभी इमका प्रयोग प्रशस्त है । यदि कवि ने प्रथम के दो चरणों में यह शब्दानुप्रास योजना (पकी जोड़) कर दी और बाद के दो में नहीं की तो वह काव्य-दोष ही जाता है । उसी को 'पपत्त' दोष कहा गया है । जैसे—

तीरशेलां छुरां, भीक तरवारियां ।—कधी जोड़ ।

तहक नीषाण गिरवाण हरणतन ।—पकी जोड़ ।

द्वितीय में श्रुलाक्षर पदों का अनुप्रास या मैत्री है । उमका प्रयोग कवि यदि काव्य के पूर्वाद्ध और उत्तराद्ध दोनों में करता है, तो ठीक है, नहीं तो 'पपत्त' दोष होता है ।

सोरठियो दूहो—डिगल का विशेष प्रयुक्त छन्द है । डिगल के कवियों ने इसका बहुत रुचि के साथ प्रयोग किया है । श्री मैनेरिया के मत से "राजस्थान का प्रिय राग सोरठ इस छन्द में बहुत अच्छा खिलता है, इसलिए इसका नाम सोरठियो दूहो ही पड़ा है ।" अन्यो का मत है कि इस का प्रारंभ सोरठ ( सौराष्ट्र ) देश में हुआ था तो इसका नाम यह पड़ा ।

हिन्दी के दोहा को ही दूहो कहा गया है । डिगल के कवियों ने हिन्दी के दोहा और सोरठा छन्द को मिलाकर चार प्रकार के दोहे कल्पित किये हैं, उन्हीं में से एक भेद यह सोरठियो दूहो है । सोरठियो दूहो वस्तुतः हिन्दी के सोरठे का ही रूप है । इसके विषम चरणों में ११-११ और सम चरणों में १३—१३ मात्राएँ होती हैं, जो कि सोरठे का ही लक्षण है । इसका प्रयोग शृंगार और करुण की कोमल रचना और वीर की ओजपूर्ण रचना दोनों में सुन्दर माना गया है । उदाहरण—

अकबर समैद अथाह, तिहँ दूया हिन्दू तुरक ।

मेवाडो तिण माह, पोयण फूल प्रताप सीं ॥

अथवा

जोधराज की वर्णन-शैली तथा भाषा के सम्बन्ध में विस्तार से लिखिये ।

उत्तर—जोधराज ने वीर गाथा काल की छप्पय पद्धति में प्रसिद्ध

ऐतिहासिक वीर हम्मीर देव के चरित्र का वर्णन किया है । हम्मीर ने अलाउद्दीन को कई बार पराजित किया था । कवि ने उसी का वर्णन किया है । प्रबन्ध काव्य की दृष्टि से भी हम्मीर रासो सफल माना जाता है । प्रबन्ध काव्य के अनुरूप ही कवि ने वर्णन-शैली अपनाई है, जो स्तुत्य है । बीच में कथाओं और प्रसंगान्तरों की भी कल्पना कवि ने की है । प्रबन्ध-काव्य के उपयुक्त चरित्र चित्रण भी पात्रों का सुन्दर ढंग से किया है । विषयों का यथानुरूप वर्णन किया है । शृंगार, वीर और वीभत्स के वर्णन में कवि की कवित्व शक्ति अच्छी तरह प्रस्फुटित हुई है । वर्णनों में शिथिलता नहीं है, प्रौढता और स्वाभाविकता है । ग्रन्थ में अनेक ऐसे स्थल हैं, जो विशेष प्रभाव उत्पन्न करते हैं । वीर रस का हम्मीर की उक्तियों से बड़ा सुन्दर अभिव्यंजन होता है । ऐसे ही वीर पत्नी के उचित भाव हम्मीर की पत्नी से कहलवाये गये हैं । सभी वर्णन स्वाभाविक श्रोजपूर्ण भावानुरूप शैली में हैं । वीर-वर्णन में युद्ध का पूरा चित्र उपस्थित करने का प्रयास किया है, उसके किसी रूप को छोड़ा नहीं गया है । युद्ध की मार काट से लेकर भगदड़, आहतों की दुर्दशा, रक्त की नदी तुमुल घोष, भयंकर चीत्कार आदि कुछ भी नहीं छोड़ा गया है । शब्दों की तड़क भड़क भी विशेष नहीं है, जैसी कि वीर गाथा काल के कवियों में मिलती है । वीर वर्णन में श्रोज के लिए द्वित्व का प्रयोग इन्होंने भी किया है । प्राचीन वीर वर्णन की परम्परा के निर्वाहार्थ भी इन्होंने द्वित्व वर्णों का प्रयोग किया । इनकी वर्णन-शैली एवं शक्ति के विषय में शुक्ल जी ने ये विचार व्यक्त किये हैं, “हम्मीर रासो की कविता बड़ी श्रोजस्विनी है । घटनाओं का वर्णन ठीक ठीक और विस्तार से हुआ है ।” इनकी “तिरिया तेल, हम्मीर हठ चढ़ै न दूजी बार ” वाली उक्ति सर्व प्रसिद्ध है । हम्मीर की निम्न उक्ति देखिये कैसी जोरदार है । हम्मीर अलाउद्दीन के दूत को जवाब दे रहा है—

पच्छिम सूरज उगगवै, उलटि गंग वह मीर ।

कहो दूत पतिसाह सों हठ न तजै हम्मीर ॥

नहीं तज् संख को प्रण करिव, सरन धरम दृत्रिन तनों ।  
मन है विचित्र महिमा तनो सत्य वचन मुख ते भनों ॥

अन्य देखिये, कैमी जोरदार उक्ति है—

हठ तै राव हम्मीर कौ श्रौ रावण की टेक ।  
सत राजा हरिचन्द्र कौ, अर्जुन वाण अनक ॥

X X X X X X

गही टेक द्युडि नहीं, जीभ चोंच जरि जाय ।  
मीठो कहा अंगार कौ ताहि चकोर चुगाय ॥

युद्ध वर्णन का एक नमूना—

तहा तीस हज्जार निस्साण वज्रें ।

सुतो घोर सोरं सुनै मेघ लज्जें ॥

सत्ताइस लवखं महावीर यके, टरे नाहिं जंगं भये ताम हुंके ।

परै जोजनं अट्ट श्रौर दोय से फौजं, कटे थंकवन्न हटै नाहिं रोके ॥

चहं उच्चटं वाट थट्टे सुचल्ले ।

मनो सागरं छंदि वेला उगल्ले ॥

इनकी भाषा व्रज भाषा है, जिसमें साहित्यिकता और योल-चाल दोनों के गुण हैं। बीच बीच में, जैसे कि ऊपर के युद्ध वर्णन के पद्य में, वह ढिगल सी द्वित्ववर्ण वाली और अनुस्वारान्त हो जाती है और कोमल शृंगार आदि के वर्णन में वह कोमल हो जाती है। वह भाव और रस के अनुकूल होकर चली है। उसमें अलंकारों के चमत्कार के साथ स्वाभाविक चमत्कार और प्रवाह भी है। भाषा के विषय में आचार्य शुक्ल जी का मत है, 'प्राचीन वीर काल के अन्तिम राजपूत वीर का चरित जिस रूप और जिस प्रकार की भाषा में अंकित होना चाहिये था, उसी रूप और उसी प्रकार की भाषा में जोधराज अंकित करने में सफल हुए हैं, इसमें कोई सन्देह नहीं।' जोधराज की भाषा पर पूर्ण अधिकार था। अतएव वह विषया-नुरूप ओज और माधुर्य लेकर चली है। अधिकांश में प्रसाद-गुण-सम्पन्न भी है। जो स्वाभाविकता कवि के वीर रस के वर्णन में, है वही उसकी भाषा में भी है। ऋतु वर्णन का एक वर्णन देखिये—

बहै यहु भांति त्रिविद्ध समीर  
 रहै नहिं घीरज होत अधीर ॥  
 लता तरु भेंटत सकुल भूरि ।  
 भये तूण गुल्म हरे जड़ मूर ॥

४. “विहारी जैसे अर्थ पूर्ण, भाव दर्शक, सुगठित और अलंकृत दोहे किसी ने नहीं कहे । उन्होंने प्रकृति तथा मानव स्वभाव का जो वर्णन किया है, वह बहुत ही श्रेष्ठ मौलिक तथा चित्ताकर्षक है ।” इस उक्ति का समर्थन युक्ति एवं उदाहरण द्वारा कीजिये ।

उत्तर—विहारी के दोहों के विषय में ऊपर की उक्ति का प्रत्येक शब्द सार्थक है । वस्तुतः विहारी के दोहों को अन्य किसी कवि के दोहे नहीं पहुँचते । दोहे जैसे छोटे छन्द में उत्तम कोटि का मुक्तक काव्य लिखना, विशेष कवि-कर्म द्वारा ही साध्य है । विहारी महा कवि थे—रस-सिद्ध । और, यह महाकवि की उपाधि उन्हें अपने इन सात सौ दोहों के आधार पर मिली थी । विहारी के एक ही दोहे ने महाराजा जयसिंह को प्रेम-प्रासाद से बाहर निकाल लिया था । जयसिंह से, इसके पश्चात्, विहारी को प्रत्येक दोहे पर एक स्वर्ण मुद्रा मिली थी, जो कि दोहे देखते हुए एक बहुत स्वल्प सा मूल्य था । साहित्यिक समाज में इन दोहों का प्रारम्भ से अत्यन्त मान और प्रचार रहा है । प्रचार के लिहाज से तुलसी और सूर के काव्यों से उतर कर विहारी के दोहों ही का स्थान माना जाता है, साहित्य समाज में । विहारी के दोहों का महत्त्व इस वर्णन से अच्छी तरह सिद्ध हो जाता है ।

विहारी मुक्तक कवि थे और मुक्तक काव्य उन्होंने दोहे जैसे छोटे छन्द में लिखे हैं । जो अत्यन्त कठिन कार्य है, किन्तु जिसमें विहारी को सर्वाधिक सफलता मिली है । मुक्तक काव्य के रचियता के पास स्वाभाविक, सुगठित और अलंकृत भाषा में अत्यन्त संक्षेप से, गम्भीर और विस्तृत अर्थ के प्रतिपादन और गहन एवं सूक्ष्म भावों के चित्रण की योग्यता या शक्ति जितनी भी अधिक होगी, उतनी ही उसे अपने कार्य में सफलता मिलेगी । उसे भाषा और काव्य-कला पर तो पूरा अधिकार होना ही चाहिए, साथ ही उसमें भावदर्शन और उसके वर्णन की महान् सामर्थ्य होनी चाहिये । तभी वह एक छन्द में पूरे



भाव या रस का चित्र समुपस्थित कर सकता है। विहारी पूर्णतः नफल मुक्तक कवि हैं। उनके दोहे मुक्तक काव्य के सर्वोत्कृष्ट उदाहरण हैं। इन दोहों में विहारी ने बड़ी सुललित सुगठित और मंचित भाषा में बड़े गम्भीर अर्थों का प्रतिपादन किया है, भावों के विशद चित्र उपस्थित किये हैं। दोहों की रचना, गठन और सुन्दरता भी अनुपम बन पड़ी हैं। विहारी के दोहे में कभी ग्रन्थ-प्रेथिल्य नहीं मिलेगा, न उनमें कोई व्यर्थ-भरती का-शब्द ही मिलेगा। साथ ही अलंकार चमत्कार भी उनमें विशेष रूप में आता है। एक एक दोहे में तीन तीन चार चार अलंकार आये हैं और स्वाभाविक ढंग में आये हैं, भाव पर अधिकार जमाते हुए नहीं। विहारी ने काव्य के भाव या कला, किसी भी पक्ष को निर्बल नहीं रखा है। विहारी ने दोनों में ही अद्भुत नफलता प्राप्त की है। अर्थ और भाव के गांभीर्य और वैशद्य के साथ दोहों में कला का गाम्भीर्य और वैशद्य भी पूर्णतया उपलब्ध होता है। विहारी की संक्षेपतः गम्भीर अर्थों या भावों की अभिव्यंजना की शक्ति को लक्ष्य करके ही उनके दोहों के विषय में निम्न उक्ति कही गई है—

सत्सैया के दोहरे अरु नायक के नीर ।

देखन में छोटे लगैं, वाव करें गम्भीर ॥

एक अन्य दोहे में, विहारी के दोहे के अर्थ की तुलना वाजीगर से की गई है कि विशाल अर्थ छोटे से दोहे में से ऐसे निकल आता है, जैसे विशाल-काय वाजीगर छोटे से पिटारे में छुपकर फिर निकल आता है। अर्थ-पूर्णता या अर्थ-गम्भीरता के देखिये कैसे अच्छे उदाहरण हैं, नीचे के दोहे—

तन्त्री नाद कवित्त रस, सरस राग रतिरंग ।

अनबूडे, बूडे, तरे, जे बूडे सब अंग ॥

एक छोटे से स्थल में कितना विस्तृत अर्थ बिठाया गया है! दोहे की रचना या गठन कितनी सुगठित है! एक भी शब्द इधर उधर नहीं किया जा सकता। अलंकार भी कितने हैं—तुल्य योगिता, विरोधा भास, अनुप्रास और यमक! और भी—

दग उरझत दूदत कुट्टम, जुरत चतुर चित प्रीति ।

परति गांठि दुरजन हिये, दई नई यह रीति !

कितने रचना कौशल और अपनी संकेतमय अभिव्यंजना शक्तिके बल से कवि ने काम लिया है ! प्रेम के जुड़ने का कैसा विचित्र वर्णन किया है ! एक भी शब्द अनर्थक या भर्ती का नहीं है । गठन कही भी ढीली नहीं । अनुप्रास और असंगति की सुन्दर संस्पष्टि है । कर्मजाल के बन्धन और उससे छूटने के प्राणी के प्रयत्न का देखिये कैसे संक्षेप से विशद वर्णन किया है—

को छूट्यो इहि जाल परि, कत कुरंग अकुलात ?  
ज्यों ज्यों सुरकि भज्यो चहत, त्यों त्यों अरुक्त जात ॥

ऐसे ही—

कहलाने एकत वस्त, अहि मयूर मृग बाध ?  
जगत तपोवन सो कियो, दीरघ दाघ निदाघ ॥

इस पद्य में ग्रीष्म का कैसा स्वाभाविक विशद वर्णन हुआ है ! दोहे में एक भी शब्द निरर्थक नहीं, तभी इतने गम्भीर और विशद अर्थ की अभिव्यंजना हुई है । शब्द दोहे में नगीने से जड़े हुए हैं, अनुप्रास यमक और प्रश्नोत्तर अलंकारों का चमत्कार भी यथोचित है ।

इस गम्भीर अर्थ—प्रतिपादन के साथ विहारी में भाव-चित्रण की भी अद्भुत सामर्थ्य और कुशलता है । विहारी ने सैकड़ों सूक्ष्म, गहन और विविध भावों के भी सुन्दर चित्र उतारे हैं । विहारी के दोहे भावों का पूरा-विशद-चित्र उपस्थित कर देते हैं- जिससे भाव का प्रत्यक्ष दर्शन होता है । विहारी ने अधिकतर शृंगार—योग और वियोग—की ही भावनाओं और अनुभूतियों के चित्र उतारे हैं । देखिये निम्न दोहे में किसी प्रेमासक्ता का कैसा स्पष्ट चित्र है—

बतरस लालच लाल की मुरली धरी लुकाय ।  
सौह करै, भौहनि हँसै, दैन कहै नटि जाय ॥

आसक्ति का कितना विशद दर्शन होता है !

निम्न पद्य में मिलन का कैसा स्पष्ट और मूर्तिमान् वर्णन है—

पति रति की बतियां कही, सखी लखीं मुसकाय ।  
कै कै सवै टला टली, अली चलीं सुख पाय ॥

और भी—

सयही त्यों समुहाति छिनु, चलनि सयनि दै पीठि।

वाही त्यों ठहराति यह, कियलनुमां लौं क्षीठि ॥

नायिका की नजर घूम फिर कर फिर नायक पर ही आकर ठहरती है अनुरक्ति को सूक्ष्म किन्तु स्पष्ट अभिव्यंजना है। इसी प्रकार विहारी ने प्रेम की अनेक दृशाओं और सूक्ष्म भावनाओं का विशद चित्रण किया है। भाव श्रद्धिमान् होकर दर्शन देते हैं। हिंडोले पर झूलते नायक नायिका की रतिक्रीड़ा का चित्र—

हेरि हिंडोरै गगन तैं, परी परी सी दृष्टि ।

धरी धाई पिय बीचहीं, करी खरी रस लूटि ॥

नायिका झूले से कूदी। नायक ने बीच में ही पकड़ कर, रस लूट कर फिर जमीन पर खड़ी की। अलंकार तो सभी दोहों में अनेक मिलेंगे। नायिका कैसे रममय ढंग में अपने मन के प्रेम-भाव का व्यंजन करके गई हैं—

त्रिबली, नाभि दिखाइ कै, सिर ढकि, सकुचि समाहि ।

गली, अली की श्रोत कै, चली भली विधि जाहि ॥

देखिये ढाह का कैसा विशद अभिव्यंजन है—

गहकि गांसु औरे गहै रहे अघ-कहे वैन ।

देखि गिसौहै पिठ नयन किए रिसौहै नैन ॥

देखिये पतिगृह गमन की चर्चा पर नायिका कैसे मन ही मन में प्रसन्न हो रही है, यद्यपि ऊपर से वह अपनी प्रसन्नता को छुपा रही है—

चाले की वातैं चली सुनत सखिन कै टोल ।

गोएँ हूं लोचन हंसत विहंसत जात कपोल ॥

मानव प्रकृति या मानव स्वभाव के साथ कवि ने प्रकृति के भी विविध रूपों के चित्र दोहों में बनाये हैं। ऊपर “कहलाने एकत बसत” आदि दोहा उसका सुन्दर उदाहरण है। और भी लीजिये—

आघत जात न, जानिये, तेजहिं तजि सियरान ।

घरहिं जमाई लौं घट्यौ, खरी पूस-दिन-मान ॥

पूस के महीने के दिनमान का घर-जमाई की उपमाद्वारा कैसा स्वाभाविक

वर्णन किया है ! जेठ की दुपहरी की तसता का वर्णन देखिये —

बैठि रही अति सघन वन, पैठि सदन तन-मांह ।

निरखि दुपहरी जेठ की छाँहों चाहति, छाँह ॥

वर्षा के बाद शरत् का वर्णन—

घन घेरो छुटिगो हरपि, चली चहँ दिसि रह ।

क्रियो सुचैनो आय जग सरद सूर नर-ताह ॥

विहारी के प्रायः समस्त ही दोहे इसी प्रकार के चमत्कार-पूर्ण हैं, जिनमें उपयुक्त समस्त गुण मिलते हैं। ऊपर आगत प्रश्न की उक्ति में वताई विशेषताएँ किसी भी उत्कृष्ट काव्य के गुण होते हैं। विहारी के दोहों में वे सब अद्भुत मात्रा में विद्यमान हैं। अतएव विहारी के दोहों का इतना मान-हुआ है कि उनके भावों का प्रकाश करने को आज तक सतसई की पचासों टीकाएँ बन चुकी हैं।

अथवा

प्रश्न—‘सरस अनूर रस रूप यामे धुनि हे’ को ध्यान में रख कर सेनापति के काव्य संप्रदाय के सम्बन्ध में अपनी विचार प्रकट करिये।

उत्तर—सेनापति ने प्रश्न संकेतित पद्य में अपनी कविता की प्रशंसा की है एवं इसे रस ध्वनि गुण, अलंकार आदि से युक्त कहा है। यह यद्यपि सेनापति की गर्वोक्ति सी है, किन्तु सत्य है। उनकी कविता में उपयुक्त काव्य गति विशेषताएँ पूर्णतया उपलब्ध होती हैं। श्री. शुक्लजी के मत में सेनापति, “अपने समय के बड़े भावुक और निपुण कवि थे।” “इनकी कविता बहुत ही मर्म-स्पर्शिनी और रचना बहुत ही प्रौढ़ और प्रांजल है। जैसे एक ओर इनमें पूरी भावुकता थी, वैसे ही दूसरी ओर चमत्कार लाने की भी पूरी निपुणता थी।” वस्तुतः, सेनापति उच्चकोटि के निपुण कवि थे। काव्य के भाव पक्ष के साथ उसका कला पक्ष भी इनको पूर्ण सिद्ध था। अर्थ-गांभीर्य, भाव प्रवणता, भाव विशदता; रञ्जना कौशल और अलंकार-योजना आदि जो कि उत्तम काव्य के गुण होते हैं, सब सेनापति के काव्य में पूर्णतया उपलब्ध होते हैं, वर्णन, चित्रण और नियोजन की कवि में अद्भुत सामर्थ्य है। अतः कवि की अपनी कविता के विषय में कही हुई “सरस अनूप” आदि गर्वोक्ति उसके विषय में अच्छी फवती है।

इनके दो ग्रन्थों के नाम लिये जाते हैं—काव्य-कल्पद्रुम और कवित्त-रत्नाकर । इनमें से केवल कवित्त-रत्नाकर मिलता है । इसमें पांच तरंगें या प्रकरण हैं । पहिली तरंग में श्लेष अलंकार का प्रयोग और वर्णन है । दूसरी में शृंगार का वर्णन हुआ है । तीसरी में ऋतुओं का वर्णन है । चौथी में रामायण का वर्णन है । पाँचवीं में ज्ञान वैराग्य और जगत् का वर्णन है । कवि ने प्रधानतया कवित्त और छप्पय में रचना की है ।

सेनापति का काल भक्ति-काल है, किन्तु इनमें आगे के रीति-काल का भी पूर्वाभास मिलता है । इन पर काव्य की रीति-परम्परा का भी विशेष प्रभाव पड़ा है । भाव के साथ ही कला-चमत्कार भी इनके काव्य में विशेष रूप से आया है । सेनापति सजीव और सामर्थ्यवती कल्पना के भावुक कवि थे । इन्होंने जहाँ, रस, भाव आदि का ध्वनिमय वर्णन किया है, विविध रसों भावों आदिके मधुर चित्र उतारे हैं, वहाँ रीति-परम्परा से प्रभावित हो, श्लेष यमक और चित्र अलंकारों और पद ऋतुओं का वर्णन भी किया है । भाषा पर इनका पूर्ण प्रभुत्व था । इनकी भाषा शुद्ध व्रजभाषा है, जिसमें संस्कृत फारसी, खड़ी बोली, आदि के भी शब्द यत्र तत्र मिले हुए हैं । इस प्रकार रस भाव आदि के सौन्दर्य के साथ कवि ने कला सौन्दर्य और भाषा सौन्दर्य का भी समन्वय करके अनुपम काव्य रचनाएं उपस्थित की हैं, जो मुक्तक श्रेणी की हैं । कवि ने शृंगार के संयोग और वियोग दोनों का रसमय और आकर्षक वर्णन किया है । रामायण वर्णन में वीर वर्णन भी हुआ है, किन्तु शृंगार की अपेक्षा वह कम है । रस वर्णन में, कला चमत्कार की ओर विशेष प्रयत्नशील होते हुए भी कवि ने अस्वाभाविकता नहीं आने दी है । देखिये नायिका के नेत्रों का कैसा स्वाभाविक चमत्कार पूर्ण वर्णन किया है—

अंजन सुरंग जीते खंजन कुरंग मीन,  
नैक न कमल उपमा कौ नियरात है ।  
नीके, अनियारे, अति चपल, ढरारे, प्यारे,  
ज्यों ज्यों मैं निहारे त्यों त्यों खरौ ललचात है ।  
सेनापति सुधा से कटाछनि बरसि ज्यावै;  
जिन कौ निरखि हियौ हरषि सिरात है ।

कान लौं विसाल, काम भूप के रसाल बाल,  
तेरे दृग देखे मेरौ मन न श्रघात है ॥

और भी—

चित्त चुभी आनि, मुसकानि मन भावन की,  
मानि कुल कानि रैन-दिन मरियत हैं ।  
भूलि गयौ नेह सेनापति अति बाह्यो नेह,  
चैन में न देह मै न यस परियत है ।  
लोग उतपाती कानावाती हैं करत घाती,  
जब गली वाकी नैकु पाउं घरियत है ।  
एक संग ताकी चरचा चलावै कौन,  
आंखि भरि देखिवे की साध मरियत है ॥

रामचरित वर्णन का एक वीर रस का पद्य लीजिये, कवि को शृंगार  
और वीर दोनों के वर्णन में कमाल हासिल है—

बालि कौ सपूत कपि कुल पुरहूत,  
रघुवीर जू को दूत धरि रूप विकराल को ।  
युद्ध मद गाढ़ो पांव रोपि भयो ठाढ़ो, सेना-  
पति बल बाढ़ो रामचन्द्र भुव पाल को ।  
कच्छप कहलि रह्यो, कुण्डली टहलि रह्यो,  
दिग्गज दहलि त्रास परो चक चाल कां ।  
पांव के धरत अति भार के परत भयो,  
एक ही परत मिलि सपत पताल को ॥

एक श्रुतु वर्णन का भी नमूना देखिये—

सेनापति उनए नए जलद सावन के,  
चारिहू दिसान घुमरत भरे तोय के ।  
सोभा सरसाने न बखाने जात कैहूं भांति,  
आते हैं पहार मानो काजर के ढीय के ।  
घन सों गगन छुप्यो तिमिर सघन भयो,  
देखि न परत मानों रश्मि गयो खोय कै ।

इनके दो ग्रन्थों के नाम लिये जाते हैं—काव्य-कल्पद्रुम और कवित्त-रत्नाकर । इनमें से केवल कवित्त-रत्नाकर मिलता है । इसमें पांच तरंगों या प्रकरण हैं । पहिली तरंग में श्लेष अलंकार का प्रयोग और वर्णन है । दूसरी में शृंगार का वर्णन हुआ है । तीसरी में ऋतुओं का वर्णन है । चौथी में रामायण का वर्णन है । पांचवीं में ज्ञान वैराग्य और जगत् का वर्णन है । कवि ने प्रधानतया कवित्त और छप्पय में रचना की है ।

सेनापति का काल भक्ति-काल है, किन्तु इनमें आगे के रीति-काल का भी पूर्वाभास मिलता है । इन पर काव्य की रीति-परम्परा का भी विशेष प्रभाव पड़ा है । भाव के साथ ही कला-चमत्कार भी इनके काव्य में विशेष रूप से आया है । सेनापति सजीव और सामर्थ्यवती कल्पना के भावुक कवि थे । इन्होंने जहाँ, रस, भाव आदि का ध्वनिमय वर्णन किया है, विविध रसों भावों आदिके मञ्जर चित्र उतारे हैं, वहाँ रीति-परम्परा से प्रभावित हो, श्लेष यमक और चित्र अलंकारों और षड् ऋतुओं का वर्णन भी किया है । भाषा पर इनका पूर्ण प्रभुत्व था । इनकी भाषा शुद्ध व्रजभाषा है, जिसमें संस्कृत फारसी, खड़ी बोली, आदि के भी शब्द यत्र तत्र मिले हुए हैं । इस प्रकार रस भाव आदि के सौन्दर्य के साथ कवि ने कला सौन्दर्य और भाषा सौन्दर्य का भी समन्वय करके अनुपम काव्य रचनाएं उपस्थित की हैं, जो मुक्तक श्रेणी की हैं । कवि ने शृंगार के संयोग और वियोग दोनों का रसमय और आकर्षक वर्णन किया है । रामायण वर्णन में वीर वर्णन भी हुआ है, किन्तु शृंगार की अपेक्षा वह कम है । रस वर्णन में, कला चमत्कार की ओर विशेष प्रयत्नशील होते हुए भी कवि ने अस्वाभाविकता नहीं आने दी है । देखिये नायिका के नेत्रों का कैसा स्वाभाविक चमत्कार पूर्ण वर्णन किया है—

अंजन सुरंग जीते खंजन कुरंग भीन,  
नैक न कमल उपमा कौ नियरात है ।  
नीके, अनियारे, अति चपल, डरारे, प्यारे,  
ज्यों ज्यों मैं निहारे त्यों त्यों खरौ ललचात है ।  
सेनापति सुधा से कटाछनि वरसि ज्यावै;  
जिन कौ निरखि हियौ हरपि सिरात है ।

कान लौ विसाल, काम भूप के रसाल बाल,  
तेरे दृग देखे मेरौ मन न श्रघात है ॥

और भी—

चित्त चुभी आनि, मुसकानि मन भावन की,  
मानि कुल कानि रैन-दिन मरियत है ।  
भूलि गयौ गेह सेनापति अति वाढ्यो नेह,  
चैन मैं न देह मैं यस परियत है ।  
लोग उतपाती कानाघाती हैं करत घाती,  
जब गली बाकी नैकु पाउं धरियत है ।  
एक संग ताकी चरचा चलावै कौन,  
आंखि भरि देखिबे की साध मरियत है ॥

रामचरित वर्णन का एक वीर रस का पद्य लीजिये, कवि को शृंगार  
और वीर दोनों के वर्णन में कमाल हासिल है—

बालि कौ सपूत कपि कुल पुरहूत,  
रघुवीर जू को दूत धरि रूप विकराल को ।  
युद्ध मद गाढ़ो पांव रोपि भयो ठाढ़ो, सेना-  
पति बल्ल बाढ़ो रामचन्द्र भुव पाल को ।  
कच्छप कहलि रह्यो, कुण्डली टहलि रह्यो,  
दिग्गज दहलि त्रास परी चक चाल को ।  
पांव के धरत अति भार के परत भयो,  
एक ही परत मिलि सपत पताल को ॥

एक ऋतु वर्णन का भी नमूना देखिये—

सेनापति उनए नए जलद सावन के,  
चारिहू दिसान घुमरत भरे तोय के ।  
सोभा सरसाने न बखाने जात कैहूं भांति,  
आते हैं पहार मानो काजर के ढोय के ।  
घन सों गगन ढूप्यो तिमिर सघन भयो,  
देखि न परत मानों रवि गयो खोय कै ।



चारिमास भरि स्याम निमा को भरम मानि,

येरे जान याहि तें रहत हरि मोय के ॥

सेनापति का भाषा-मौन्दर्य और काव्य कला का अन्दाज ऊपर के पद्यों से बड़ी सुगमता से हो जाता है। काव्य की आत्मा जितनी सुन्दर बन पड़ी है, उतनी ही उसकी वाद्य आकृति भी। भाव जहाँ हृदय के मर्म का स्पर्श करने वाला है, वहाँ उनका कला-चमत्कार भी चकत्कृत किये बिना नहीं छोटता। अतएव रस, भाव, अलंकार, ध्वनि गुण रीति और भाषा इन सब के मौन्दर्य के सुन्दर समन्वय से सेनापति की कविता अनुपम बन पड़ी है। कवि में रम्य भाव आदि के माय कला की भी पूरा सामर्थ्य विद्यमान है। अतएव कवि की अपनी कविता के विषय की प्रश्न में संकेतिक उक्ति गर्वोक्ति नहीं रहती अपितु उनकी कविता का रक्षा स्वरूप-वर्णन हो जाती है।

अथवा

सेनापति के श्लेष-वर्णन या ऋतु वर्णन की विशेषताओं को विस्तार सहित लिखिये।

उत्तर—सेनापति ने श्लेष-वर्णन रीति परम्परा के अनुसार किया है। उनके कवित्त-रत्नाकर की प्रथम तरंग में श्लेष का वर्णन ही हुआ है मुख्य रूप से। अलंकारों में अनेक अलंकार यद्यपि सेनापति की कविता में मिलते हैं, पर विशेष रूप से उन्होंने श्लेष यमक, अनुप्रास, चित्र अलंकारों का विशेष प्रयोग किया है। श्लेष का प्रयोग अन्य रीति-कालीन कवियों ने भी इसी मुख्य रूप में अनेकों ने किया है, किन्तु उनमें सेनापति की अपनी विशेषता है। अन्य कवियों—केशव जैसों—के श्लेष में भाव टूट फूट जाता है, विकृत हो जाता है, किन्तु सेनापति ने ऐसा नहीं होने दिया है। श्लेष के साथ कविता में भाव-मौन्दर्य भी बना रहता है। अन्य श्लेष-कवियों ने संस्कृत के तत्सम शब्दों तथा समस्त पदों के प्रयोग से और शब्दों की बुरी तरह तोड़-फोड़ करके श्लेष का निर्वाह किया है, किन्तु सेनापति में यह बात नहीं। इनके श्लेष में स्वाभाविकता रहती है। संस्कृत के तत्सम शब्दों का कम प्रयोग किया है और समस्त पदों के अधिक प्रयोग से भी ये बचे रहे हैं। इन्होंने अधिकांश में बहुत प्रचलित साधारण बोलचाल के शब्दों के

भंग अंभंग से श्लेष का समुचित और स्वाभाविक निर्वाह कर दिया है। अत-  
एव इनका श्लेष-वर्णन, भाषा और भाव की दुरुहता से बच गया है, जब  
कि अन्य कवि उससे नहीं बचे हैं। भाषा का सौन्दर्य और स्वाभाविक  
प्रवाह बराबर बना रहता है। पद योजना सरल और संगीत पूर्ण रहती है।  
इन सभी गुणों से समन्वित एक दो श्लेष वर्णन के उदाहरण लीजिये—

द्विजन की जामें मरजाद छूटि जात, भेष  
पहिले बरनकाँ न तनकाँ निदान है ।  
अंग छत्रिलीन स्तुति धुनि सुनिये न, मुख  
लागी अबलार है, न नाकहूँ को ज्ञान हं ।  
देखिये जवन सोभा घनी जुगलीन माझ,  
नाम हूँ सो नातौ कृष्ण केसों कौ जहान है ।  
सेनापति जामें जग आसा त्योही भटकत,  
याही तें बुढ़ापौ कलि काल के समान है ।

यहाँ साधारण द्विजन, बरन, लीन, श्रुति, धुनि, अबलार, नाक आदि  
साधारण प्रचलित शब्दों में श्लेष रखकर ही कलियुग और बुढ़ापे का एक  
साथ वर्णन हुआ है। और भी—

मिलत ही जाके बढ़ि जात घर मैं चैन,  
तन को बसन डारियत बगराइकै ।  
आवत ही जाके नीकौ चन्दन लगत प्यारी,  
छाया लोचन की चाहियतु सुखदायी है ।  
जाही के अरुन कर पाइ अब नित पति  
सुखति सरस जाके संगम को पाइके ।  
ग्रीष्म की रितु बर बधू की समान करी  
सेनापति बचन की रचना बनाइ कै ॥

यहाँ भी साधारण शब्दों के श्लेष से ही ग्रीष्म ऋतु और नव बधू का  
एक साथ वर्णन हुआ है। इस प्रकार के सेनापति ने अनेक श्लेष-वर्णन  
किये हैं, जहाँ अलंकार चमत्कार के साथ ही रसगत या भावगत चमत्कार  
भी पूर्णतया बना रहता है। स्वाभाविकता भी बनी रहती है।

सेनापति के ऋतु-वर्णन की विज्ञेपताओं के लिए, देखिये हिन्दी साहित्यरत्न प्रश्न पत्र २ संवत् २००२ प्रश्न ७ और हिन्दी साहित्यरत्न प्रश्न पत्र २ संवत् २००३ प्रश्न २ ( क ) भाग ।

५--रस किसे कहते हैं ? विभाव अनुभाव और संचारी भाव रसाभिव्यक्ति में किस प्रकार से सहायक होते हैं ? उदाहरण सहित समझाइये ।

उत्तर—रस शब्द का मुख्य व्याकरण-लग्न्य अर्थ होता है “रस्यते इति रसः,” अर्थात् जिसका अस्वाद लिया जाय, ऐसी वस्तु अथवा “रसनं रसः,” अर्थात् जो स्वयं रस रूप हो । पहिले अर्थ में रस और उसके आस्वाद में भेद रहता है, किन्तु दूसरे में रस स्वयं आस्वादरूप है । रस शब्द के अनेक अर्थ लिए जाते हैं—रस नाम किसी वस्तु के रस या निचोड़ का होता है, सवाद का नाम होता है, आनन्द का होता है और जल का भी होता है । लोक में रस शब्द का व्यवहार ऐसे ही अर्थों में होता है । गन्ने का रस, नीबू का रस, । गाने का रस नहीं आया, यात में कुछ भी रस नहीं है । तमाशा देखा पर कुछ रस नहीं आया, गाना सुना वड़ा रस आया । आदि । विभिन्न शास्त्रों में रस शब्द के विभिन्न पारिभाषिक अर्थ भी लिये गए हैं । वेदान्त, उपनिषद् आदि में रस से आत्मा का भी ग्रहण हुआ है और आनन्द का भी । आयुर्वेद के रस प्रसिद्ध हैं । नैयायिकों ने पड़ रस माने हैं । आदि । साहित्य या काव्य-शास्त्र में भी रस शब्द का पारिभाषिक अर्थ ही लिया जाता है । रस शब्द काव्य में यद्यपि आनन्द का ही द्योतक है, तो भी वह आनन्द विशेष प्रकार का है, वह लौकिक नहीं, काव्यजनित है । उसकी प्रक्रिया भी भिन्न है । वह रस दुःख के कारणों से भी होता है और सुख के कारणों से भी । अतः अलौकिक है ।

साहित्य शास्त्र में, विभावादि से उद्गत और परिपुष्ट सामाजिक के रत्यादि भावों को ही रस कहा जाता है । विभाव से उद्गत और उदीप्त, अनुभाव से अनुभावित और संचारी भाव से संचारित, सामाजिक-हृदय में स्थित रत्यादि भाव ही रस दशा को प्राप्त हो जाते हैं ।

रति हास्य करुण आदि नौ भावों को स्थायी भाव कहते हैं। क्योंकि ये स्थायी-रूपेण मदैव सामाजिक हृदय में अवस्थित रहते हैं अथवा ये प्रारम्भ से अन्त तक रस-प्रक्रिया में स्थायीरूपेण रहते हैं, इसलिए इन्हें स्थायीभाव कहा गया है। इनमें इतनी सामर्थ्य होती है कि ये अपनी अत्यन्त विकसित दशा में सामाजिक के हृदय को पूर्णतया अभिव्याप्त कर लेते हैं, जब कि अन्य सब भिन्न भावों का तिरोधान हो जाता है और सामाजिक को अपनी स्थिति का भी ज्ञान नहीं रहता। सामाजिक की आत्मा तन्मय हो जाती है। यह निरानन्द की दशा है, जबकि सत रज और तम को आनभूत करके स्वयं प्रधान होता है। ये ही स्थायी भाव अनुकूल कारण सामग्री पाकर अपने चरम विकास की दशा में पहुँच कर रस संज्ञा को प्राप्त करते हैं।

विभाव दो प्रकार के होते हैं—आलम्बन और उद्दीपन। आलम्बन नायक नायिका आदि होते हैं, जिनका आलम्ब लेकर सामाजिक हृदय में सुप्त कोई स्थायीभाव उद्बुद्ध होता है। उद्दीपन प्रकृति, वस्तु-स्थिति आदि होते हैं, जो आलम्बन के आलम्ब से उद्गत स्थायीभाव को और भी उद्दीप्त कर देते हैं। अतः ये दोनों विभाव कमशः रसके आलम्बन और उद्दीपन कारण कहलाते हैं। जैसे शृंगार में नदी, एकान्त स्थान, चन्द्र आदि। अनुभाव आश्रय की चेष्टाओं को कहा जाता है। ये चेष्टाएं उद्गत भाव के वाद में होती हैं, जिनसे उद्गत भाव का अनुभव होता है। जैसे रति-भाव के उद्गत और उद्दीप्त होने के पश्चात् कटाक्षपात आदि चेष्टाएं होती हैं। ये रस का अनुभव कराने वाले एवं स्थायी भावों से उत्पन्न उनके कार्य होते हैं, जो सामाजिक को रत्यादि का अनुभव कराते हैं।

संचारी उन अनेक स्वल्प, अचिर-स्थायी भावों को कहा जाता है, जो बीच बीच में जल में तरंगों के समान उत्पन्न और नष्ट होते रहते हैं और प्रधान भाव या स्थायी भाव के विकास में सहायता करते हैं। इनके कारण ही स्थायी भाव विशेष विकास दशा को पहुँचता है। अतः इनको रस का सहकारी कारण माना जाता है। ये निर्वेद शंका, ग्लानि, मद, मोह, निद्रा आदि ३३ माने गये हैं। जैसे शृंगार में हास या करुणा में रति।

ये समस्त कारण कार्य सहकारी भाव जब साधारणीकृत रूप में परस्पर एकाकार होकर रत्यादि को चरम विकास की कोटि तक पहुँचा देते हैं, तो उन रत्यादि का नाम ही उस समय रस हो जाता है। साधारणीकृत से अभिप्राय है कि जब तक इन कारणों में साधारणीकरण नहीं होता—अर्थात् ये अपने स्व-पर के भाव को खोकर सार्वजनिक या सर्व साधारण के रूप में प्रतीत नहीं होने लगते—तब तक सामाजिक को रसानुभूति नहीं हो सकती। इनका यह साधारणीकरण व्यंजनावृत्ति के द्वारा होता है उस दशा में जब ये अपनी पृथक् पृथक् सत्ता को खोकर ऐसे एकाकार हो जाते हैं, जैसे कि ठण्डाई में यादाम, दूध, चीनी आदि पदार्थ, तब इन से रत्यादि रस दशा को पहुँचाये जाते हैं। अतएव भरतमुनि ने कहा है, "विभावानुभाव-व्यभिचारि संयोगाद् रसनिष्पत्तिः।" विभावानुभाव संचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। संयोगात् का अर्थ लिया जाता है, साधारण रूप में एकाकार हो जाने से। इस प्रकार इन विभावादि कारण कार्य सहकारी कारणों से अभिव्यक्त और परिपुष्ट सामाजिक के रत्यादि स्थायीभाव रस कहलाते हैं।

शृंगार रस के प्रकरण में नायक नायिका के रति भाव का उदय एक दूसरे का आलम्बन लेकर ही होता है। अतः वे दोनों एक दूसरे के रति भाव का आलम्बन हैं। प्रेम प्रसंग का स्थल—एकान्तस्थान, नदी बग, तालाव और चन्द्रमा आदि प्रकृति—उस रति भाव के उद्दीपन का कारण बनता है, जिससे वह भाव अत्यन्त उद्दीप्त होता है। अतः यह प्रकृति वहाँ उद्दीपन विभाव बनती है। रति के उदय होने पर जो चेष्टाएँ वे करते हैं, वे एक दूसरे या अन्यो को उनके मन में उद्गत और उद्दीप्त भाव का अनुभव कराती हैं। अतः ये चेष्टाएँ—कटाक्ष पात, भ्रूविकार आदि—अनुभाव हैं। साथ में स्मृति, हास, मड, उत्साह, विस्मृति आदि ये क्षण-स्थायी भाव भी उठते बैठते रहते हैं, जिनसे रति भाव और भी संचरित (व्यापक) बन जाता है। इस प्रकार उन रत्यादि भावों का पूर्ण विकास हो जाता है।

सामाजिक भी नाटक में, अभिनेताओं द्वारा उपस्थापित, इन्हीं कारणों को साधारण रूप में देखता है। उस समय उसके हृदय में स्थित रत्यादि भावों

का भी अनुकूल कारण पाकर इसी प्रक्रिया से विकास होता है। उसके रत्यादि भावों की इस चरम विकास दशा का नाम ही रस हो जाता है अर्थात् इसके इस प्रकार पूर्ण विकसित रत्यादि भावों को ही रस कहा जाता है।

रस का संक्षिप्त परिचय और विभावादि का उसकी ( रस की ) अनुभूति में सहायक होने का प्रकार यही है।

### अथवा

काव्य किसे कहते हैं ? उसका गुण, गीति, रस, अलंकार तथा दोषों का किस प्रकार सम्बन्ध है ? यह गुणादिकों के लक्षण सहित स्पष्ट समझाइये।

उत्तर—काव्य का विषय इतना गहन और ऐसा अदर्शनीय सा है कि इसके आज तक सैकड़ों लक्षण बड़े बड़े आचार्यों द्वारा बने चुके हैं, किन्तु तो भी यह विषय अभी तक पूर्णतया स्पष्ट नहीं हुआ। सभी लक्षणों में कोई न कोई अरुचि का बीज रह जाता है। पारश्चात्य समालोचकों ने काव्य के अधिकतर भावात्मक से लक्षण किये, उन्होंने उसके स्वरूप का टैकनीकल ( पारिभाषिक ) प्रणाली में स्पष्टीकरण नहीं किया। जिन्होंने इस प्रणाली में काव्य का स्वरूप समझाने की चेष्टा की भी है, वे भी उसका पूर्ण वर्णन नहीं कर पाये, काव्य के अनेक श्रंगों को छोड़ गये। उन लोगों के विचारानुसार, मनोभावों को तरंगित करने वाली पद रचना काव्य है, अथवा मनुष्य का प्रकृति के साथ रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करके अनुभूति उत्पन्न करने वाली पद रचना काव्य है। ऐसे जैसे लक्षणों से काव्य के स्वरूप का कोई एक पहलू भले ही स्पष्ट हो जाता हो, किन्तु काव्य का स्वरूप स्पष्ट नहीं होता। लक्षण सरल, स्पष्ट, समर्थ, किसी श्रौर में व्यभिचरित न होने वाला होना चाहिये। तभी किसी वस्तु का स्वरूप पूर्णतया लक्षित हो सकता है। भारतीय साहित्य शास्त्रियों ने इसी प्रणाली में काव्य लक्षण किये हैं, किन्तु वे भी अपने कार्य में पूर्ण सफल नहीं रहे। उनके लक्षण सर्वथा निरुद्ध नहीं रहे। प्रायः यह प्रवृत्ति रही कि पूर्व पूर्व के आचार्यों के काव्य लक्षणों में अरुचि दिखाकर ही पीछे के आचार्य अपने २ मतों की स्थापना करते चले आये। इस प्रकार यह प्रारम्भ से लेकर, अनेक रूपों में परिवर्तित होता हुआ

चला आ रहा है। विश्वनाथ ही अर्वाचीन आचार्यों के काव्य-लक्षण अधिक व्यापक और विवेचना-पूर्ण हैं। प्रथम आचार्यों ने काव्य के वाच्य कलापक्ष को ही विशेषता देकर काव्य के लक्षण किये। किन्तु बाद के आचार्यों ने रसादि को ही विशेषता देकर काव्य लक्षण किये। उनमें विश्वनाथ ( साहित्यदर्पण ) के अनुसार, ऐमा वाक्य काव्य है, जिसकी आरमा रम्य हो। ये रम्य गदित वाक्य को काव्य नहीं मानते। इनके पश्चात् के आचार्य जगन्नाथ ने रमणीय अर्थ के प्रतिपादक शब्द को काव्य माना। रमणीय अर्थ वह होता है, जिसकी भावनावार वार चिन्तना—करने से आनन्द आये। सो, ऐसे भावनीय चमत्कार पूर्ण ( रमणीय ) अर्थ को बताने वाला शब्द इनके मत में काव्य ठहरता है। इनमें पहले के आचार्य, जिन्हें साक्षात् वाग्देवता का अवतार माना जाता है, मम्मटभट्ट ने ऐसे शब्दार्थों को काव्य माना है, जो दोष-रहित हों किन्तु गुण सहित हों और अलंकार जिनमें आ भी जाय और कहीं ना भी आयें। इनके मत में काव्य को निदुष्ट होना चाहिये और गुणवान् होना चाहिये। अलंकार काव्य के लिये इनके मत में उपयोगी अवश्य हैं, किन्तु अनिवार्य नहीं हैं, गुणों के समान। विश्वनाथ और पण्डितराज के लक्षण में शब्द समूह ( वाक्य ) या केवल शब्द को काव्य माना गया है, किन्तु आचार्य मम्मट ने शब्द और अर्थ दोनों को काव्य माना है। तत्त्वतः दोनों में वर्णन-भेद के अतिरिक्त कोई अन्तर नहीं। क्योंकि विश्वनाथ, जगन्नाथ ने यद्यपि शब्द को प्रधान माना है तो भी अर्थ की भी आवश्यकता स्थिति स्वीकार की है। क्योंकि निरर्थक शब्द समूह को वाच्य नहीं कहा जाता, अतः अर्थ का अविनाभाव से स्वतः ग्रहण हो जाता है। जगन्नाथ के लक्षण में तो रमणीय अर्थ का स्पष्ट ही प्रतिपादन है, चाहे वह गौण रूप में ही है, तो भी अनिवार्य है। जब तक शब्द में रमणीय अर्थ को बताने की विशेषता नहीं होगी, वह काव्य नहीं कहला सकता। हाँ मम्मट ने विश्वनाथ के समान रस का काव्य लक्षण में वाच्य रूप में समावेश नहीं किया और न अर्थ के साथ रमणीयता की ही क्वालिफिकेशन जोड़ी। किन्तु तो भी रस का ग्रहण उनके मत में ही जाता है। शब्द और अर्थ को जब उन्होंने गुणवान् कह दिया है तो रस की सत्ता स्वयमेव ही जाती है, क्योंकि गुण रस के बिना

नहीं होते, जैसे शूरता वीरता आदि मानवीय गुण मनुष्य की आत्मा के बिना नहीं होते। अतः गुणों के प्रतिपादन से रस का ग्रहण स्वयमेव हो जाता है। आचार्य मम्मट ने वस्तुतः उत्तम काव्य का लक्षण किया है, जो निदुष्ट और सगुण होना चाहिये। इसी लिए इनका लक्षण दुष्ट किन्तु रस पूर्ण काव्य में नहीं घटता। दूसरे दोनों आचार्यों के लक्षण दुष्ट काव्यों को भी काव्य मान लेते हैं। अतः वे अधिक व्यापक हैं, किन्तु उनमें काव्य के अन्य अंगों का वर्णन छूट गया है, जिससे वे भी काव्य-स्वरूप का पूर्ण वर्णन करने वाले नहीं कहे जा सकते। क्योंकि अंगों की समष्टि का नाम ही व्यष्टि है। अंगों के वर्णन के बिना अंगी का कैसे पूर्ण स्वरूप-ज्ञान हो सकता है? अस्तु, ये तीनों ही काव्य के लक्षण सर्वाधिक परिष्कृत और विवेचना पूर्ण माने जाते हैं। इन तीनों में वर्णन शैली का भेद है, तात्विक नहीं। तीनों ने काव्य में शब्द और अर्थ दोनों की अनिवार्य सत्ता स्वीकार की है और रस को सर्वोच्च स्थान दिया है।

उपरोक्त विवरण के आधार पर वह शब्द या शब्द-समूह काव्य है, जो रमणीयार्थ प्रतिपादक या रसात्मक हो। अवश्य ही उसमें निदुष्टता और गुणवत्ता रहने से उसका उत्कर्ष होगा जोकि उत्तम काव्य की विशेषता है। ऐसे काव्य के शरीर का वर्णन आचार्यों ने निम्न रूप से किया है, जिससे कि काव्य शरीर और उसके अंग-प्रत्यंगों के पारस्परिक सन्निवेश का स्पष्ट ज्ञान हो जाता है।

आचार्य विश्वनाथ ने बताया है कि काव्य का शरीर शब्द और अर्थ का बना हुआ है। रस उसकी आत्मा होती है, जिसके बिना वह काव्य नहीं रहता, जैसे कि मनुष्य आत्मा के बिना मनुष्य नहीं रहता, मनुष्य का शव बन जाता है। दोष काव्य में ऐसे हैं, जैसे मनुष्य में कानापन, बहिरापन या कायरता, मूर्खता आदि होते हैं। गुण भी काव्य में ऐसे ही हैं, जैसे कि मनुष्य में, सुन्दरता, आकर्षकता और शूरता वीरता आदि होते हैं। अलंकारों का काव्य शरीर में वह स्थान है, जो मनुष्य शरीर में आभूषणों का होता है। आभूषण शोभा के वर्द्धक हैं, किन्तु मनुष्यता के अनिवार्य अंग



नहीं। इसी प्रकार रीतियां काव्य शरीर में ऐसे हैं, जैसे कि मनुष्य शरीर में अंगों के जोड़-संस्थान विशेष—होते हैं। जैसे अंगों की पारस्परिक योजना या गठन होती है, वैसे ही शब्दों की योजना या गठन ( रीति ) होती है। इन सब के पृथक् पृथक् लक्षण निम्न रूप में हैं।

गुण—जो अंगी ( शरीर-आत्मा ) रस के उत्कर्ष करने वाले और उसके साथ ही स्थिति वाले धर्म होते हैं, जैसे कि शूरता आदि आत्मा के, वे गुण होते हैं। शूरता आदि गुण आत्मा के धर्म हैं और शरीर के द्वारा इनका अभिव्यंजन होता है। इनसे आत्मा का उत्कर्ष बढ़ता है और ये आत्मा के बिना नहीं रहते। काव्य के माधुर्य आदि गुण भी काव्य की आत्मा रस के उत्कर्ष के हेतु, उसके धर्म होते हैं। इनका अभिव्यंजन शब्द—अर्थ रूपी काव्य शरीर से होता है और धर्मों की धर्मों के साथ ही अचल स्थिति होती है, उसके बिना वे नहीं रहते। रस के अभाव में भी, जहाँ कोमल कान्त मधुर रचना देखकर मधुर आदि शब्द का प्रयोग कर देते हैं, वह गौण प्रयोग है, वास्तविक नहीं। गुणों का स्वरूप और उनकी काव्य में स्थिति यही है।

दोष—मुख्य अर्थ अथवा रस का अपकर्ष करने वाले कारणों को दोष कहा जाता है, जैसे शरीर में कानापन, मूर्खता आदि होते हैं। ये दोष शरीरगत और आत्मगत दोनों प्रकार के होते हैं—कानापन आदि शरीर-दोष हैं और मूर्खता आदि आत्मिक दोष हैं। इसी प्रकार काव्य दोष भी शरीर-शब्द और अर्थ-गत भी होते हैं और आत्म-रस-गत भी होते हैं। शारीरिक दोष जैसे आत्मा का अपकर्ष करते हैं, उसी प्रकार काव्य दोष भी रसानुभूति में उद्बेग या अरुचि उत्पन्न करते हैं। उन्नत आत्मा के पुरुष के प्रति भी जैसे कानापन आदि के कारण कुछ अरुचि सी उत्पन्न हो जाती है, वैसे ही रस पूर्ण काव्य में भी च्युत-संस्कृति (व्याकरण की अशुद्धि) आदि अरुचि उत्पन्न करते हैं। उत्कृष्ट काव्य में भी व्याकरणकी अशुद्धि देखकर प्रथमतः ही अरुचि सी हो जाती है।

रीति—साधारणतया प्रणाली या विधि का नाम रीति है। काव्य

गत रस का उत्कर्ष करने वाली पद-संघटना अथवा शब्द-योजना का नाम रीति कहा गया है। इसी को शैली, भंगी, वृत्ति आदि भी कहा जाता है। यह ऐसे हैं, जैसे शरीर में अंगों की गठन—योजना—होती है। यह मधुरा, परुषा आदि तीन प्रकार की है। शरीर रचना जैसे आत्मा का उत्कर्ष करती है, उसके आकर्षण में वृद्धि करती है, उसी प्रकार काव्य-रीति भी काव्य में वर्तमान रस का उत्कर्ष करती है, उसके प्रभाव में वृद्धि करती है। गुणों का अभिव्यंजन इसी से होता है।

**अलंकार**—रस आदि का उपकार करने वाले काव्य के अस्थायी धर्मों को अलंकार कहा जा सकता है। जैसे शरीर में आभूषण होते हैं, ऐसे ही काव्य शरीर—शब्द—अर्थ—में अलंकारों की स्थिति होती है। ये विद्यमान रस के प्रभाव और सौन्दर्य में वृद्धि करने वाले होते हैं। किन्तु ये गुणों के समान काव्य के नित्य धर्म नहीं हैं, रस के साथ ही स्थिति वाले अपितु अस्थिर धर्म हैं। अर्थात् अलंकारों का होना काव्य में अनिवार्य नहीं है, उनके बिना भी उत्तम काव्य हो सकता है। ये शब्द और अर्थ में रहकर रस आदि का ऐसे उपकार करते हैं, जैसे शरीर में पहिने आभूषण आत्मा का उत्कर्ष करते हैं, आत्मा में महत्ता के भाव को उत्पन्न करते हैं, अथवा उसके प्रभाव और आकर्षण में वृद्धि करते हैं। ये शब्दगत, अर्थगत और उभयगत तीन प्रकार के होते हैं।

**रस**—विभावानुभाव संचारी भावों के संयोग से अभिव्यक्त, सामाजिक के हृदय में स्थित रत्यादि स्थायी भाव ही रस कहलाते हैं। अर्थात् विभाव के द्वारा उद्गमित और उद्दीपित, अनुभाव के द्वारा अनुभावित और संचारी के द्वारा संचारित, सामाजिक हृदय में अवस्थित रत्यादि नौ स्थायी भावों में से प्रत्येक रस कहलाने लगता है। ये नौ माने गये हैं। रस को काव्य की आत्मा माना गया है, जिसके बिना काव्य की काव्य नहीं कहा जाता—जैसे मनुष्य को मनुष्य आत्मा की सत्ता के कारण ही कहा जाता है। उसके बिना वह काव्याभास या काव्य का शव ही होगा, काव्य नहीं। ( विशेष देखिये इसी प्रश्न ५ का पूर्व विकल्प ) ।

काव्य का स्वरूप और उसका अपने गुण रीति आदि अंगों से सम्बन्ध यही उपयुक्त रूप से होता है।

अथवा

दृष्टान्त, व्यतिरेक, निदर्शना, प्रथम विभावना और मीलित में से किन्हीं तीन के लक्षण उदाहरण सहित लिखिये।

उत्तर—अलंकारों के लक्षण-उदाहरण क्रमशः नीचे दिये जाते हैं।

दृष्टान्त—अर्थालंकार है। जहां उपमान, उपमेय और उन दोनों के साधारण धर्म का विम्बप्रतिविम्बभाव का सादृश्य दिखाया जाय, वहां दृष्टान्त होता है। विम्ब वह होता है, जिसका प्रतिविम्ब पड़ता है। विम्ब और प्रतिविम्ब जैसा सादृश्य चाहिये, तब यह अलंकार होता है। साधारण धर्म स्थूलरूप में दोनों के भिन्न होते हुए भी, आपाततः (अन्ततः) उनमें सादृश्य-प्रतीति होती है। जैसे—

किन्तु उसे उपदेश व्यर्थ है, जो विनाश से बाध्य हुआ

तूर्ण मरण ही मंगल उसका जिसका रोग असाध्य हुआ।

यहाँ असाध्य रोगी उपमान और विनाशवाध्य व्यक्ति उपमेय के साधारण धर्म, स्थूल रूप में—आकारतः—भिन्न हैं, किन्तु दोनों एक दूसरे का विम्ब और प्रतिविम्ब प्रतीत होते हैं।

व्यतिरेक—उपमेय का उपमान से बड़ा चढ़ा वर्णन करने से व्यतिरेक होता है। उपमान सदैव उत्कृष्ट होता है, तभी उससे किसी की तुलना भी की जाती है, क्योंकि तुलना सदैव उत्कृष्ट से होती है, अपकृष्ट से नहीं। जहाँ इस नियम को तोड़ कर उपमान को उपमेय से अपकृष्ट बताया जाय अथवा उपमेय का उपमान से भी उत्कृष्ट वर्णन किया जाय, वहाँ यह अलंकार माना जाता है। जैसे, आकाश के चन्द्रमा से यह पृथ्वी का मुखचन्द्र (किसी का) अधिक सुन्दर है, क्योंकि वह सकलंक है और यह निष्कलंक है। यहाँ व्यतिरेक है, क्योंकि, चन्द्र उपमान से मुख उपमेय का उत्कर्ष दिखाया गया है। कहीं इस उत्कर्ष का कारण बता दिया जाता है,

जैसे कि ऊपर के उदाहरण में, और कहीं बिना कारण बताये ही उत्कर्ष बता दिया जाता है। इसी प्रकार से इसके चार भेद माने गये हैं। अन्य उदाहरण—

सम सुघरन सुखमा कर-सुखद न थोर ।

सीय श्रंग ललि कोमल कनक कठोर ।

यहाँ कनक उपमान से सीय-श्रंग उपमेय में, कोमलत्व कारण बता कर, उत्कर्ष दिखाया गया है ।

अग्रगूढ़ व्यंग्य—मध्यम—गुणीभूत-काव्य का एक भेद है। व्यंग्य का पद काव्य में सर्वोच्च माना जाता है। उसी का चमत्कार किसी भी उत्तम काव्य में प्रधान होता है। किसी कारण-वश या दोष-वश यदि कवि व्यंग्य के चमत्कार में कमी आने देता है, वह मध्यम काव्य बनाता है। क्योंकि उत्तम में तो व्यंग्य प्रधान होता है।

व्यंग्य मदैव गूढ़ होना चाहिए। क्योंकि यदि वह बहुत गूढ़ हो—जिसे कि बहुत विचार करने के बाद समझा जाय—तो भी उसके पूर्ण चमत्कार में बाधा पड़ती है और यदि वह बिल्कुल अगूढ़ हो—जो कि अनायास वाच्य अर्थ के समान स्पष्ट हो—तो भी उसमें चमत्कार विशेष नहीं रहता। अतः ये दोनों ही आत्यंतिक दशाएं व्यंग्य-चमत्कार का अपकर्ष करने वाली हैं। व्यंग्य न अत्यन्त गूढ़ और न अगूढ़ ही होना चाहिये। वह तो गूढ़ रहना चाहिए। तभी वह उत्तम काव्य रहेगा। जहाँ व्यंग्य अगूढ़ (स्पष्ट) हो गया है, वहाँ वह उत्तम काव्य न रह कर, मध्यम काव्य का अगूढ़ व्यंग्य नामक भेद हो जाता है। उदाहरण—

घनिकों के घोड़ों पर मूलों पढती हैं,  
और हम कडी ठण्ड में वस्त्रहीन रहजाते हैं।  
वर्षा में उनके श्वान छांह में सोते,  
हम गीले घर में जग कर रात बिताते ।

यहाँ 'घनी अत्यन्त स्वार्थी हैं, निर्धनों को पशुओं से बदतर समझते हैं' इस अभिप्राय का व्यंग्य निकलता है। सो, यह वाच्य के समान ही

स्पष्ट है, इससे चमत्कार का अपकर्ष हुआ है, वह वाच्यार्थ के समान ही हो गया है। अतः यह अग्रह व्यंग्य नामक मध्यम काव्य हुआ।

निदर्शना—जहाँ उपमान और उपमेय बने हुए दो वाक्यों के स्थल में उपमेय वाक्य में उपमान वाक्य का आरोप किया जाय सादृश्य बताने के लिये, वहाँ निदर्शना अलंकार होता है। जैसे, मूर्ख को समझाना तो ढाज से नदी के प्रवाह को रोकना है। दोनों असम्भव कार्य हैं। इसके कई भेद होते हैं। एक और उदाहरण—

चुप बैठ जाना द्रोहियों से सन्धि करके,  
श्रांगन में सोना है लगा के आग घर में।

प्रश्न विभावना—जहाँ प्रसिद्ध कारण न होने पर भी कार्य की उत्पत्ति हो रही हो, वहाँ प्रथम विभावना होती है। अर्थात् जिन वस्तुओं का परस्पर कार्य-कारण भाव प्रसिद्ध है, उनमें से कारण के अभाव में भी, यदि कार्य हो रहा हो तो प्रथम विभावना होगी। यथा—

विनु पद चलै, सुनै विनु काना, कर विनु कर्म करै विधि नाना।

आनन रहित सकल रस भोगी, विनु बानी बकता बड़ योगी ॥

यहाँ पर, पद, कान, कर, आनन, बानी आदि कारणों के बिना भी उनके कार्यों के होने का वर्णन हुआ है। अतः प्रथम विभावना है।

मीलित—गुण-सादृश्य के कारण, जहाँ दो पदार्थों में भेद न लक्षित हो, वहाँ मीलित होता है। अथवा जहाँ दो अत्यन्त सदृश गुण वाले पदार्थों में से, एक कम गुण वाला दूसरे अधिक गुण वाले में, सादृश्य के कारण, इतना मिल जाय ( उसमें लीन हो जाय ) कि उसकी पृथक् सत्ता का ज्ञान न रहे, मीलित होता है। यथा श्वेत चांदनी में श्वेत वस्त्र पहिने गोरी अभिसारिका ऐसी लीन हो गई कि दिखाई नहीं पड़ी। अथवा, घनी काली रात में काले कपड़े पहिने चौर, ऐसे लीन हो गया कि किसी को दिखाई नहीं पड़ा। और भी—  
पान पीक अधरान में सखी ! लखी न जाय।

कजरारी अंखियान में कजरा री ! नलखाय ॥

यहाँ अरुण अधरों की गहरी लालिमा में पान की पीक लीन हो गई है और आँखों की कृष्णिमा में काजल लीन हो गया है दिखाई नहीं पड़ते।

## उत्तमा

हिन्दी साहित्य प्रश्न पत्र २ संवत् २००५

१. निम्नलिखित अवतरणों में से प्रत्येक खण्ड में दो-दो चुनकर कुल चार का विशद अर्थ, आवश्यकतानुसार व्याख्या करते हुए, काव्य-मौन्दर्य को स्पष्ट करते हुए, करिये।

खण्ड १ म

(क) दृथ तवे की मूठ किण.....चूड़ौ मो न लजाय ॥

प्रसंग—कवि राजा सूर्यमल का दोहा है। विवाह के अवसर पर किसी वीरांगना के वीर भाव का प्रतिपादन है।

अर्थ:—हे माय ! (माता ! ) विवाह के समय हस्तमेलन के समय तलवार की मूठ (पकड़ने) का किण (अण्टन—कठोर स्थान हो जाना) हाथ में (मेरे में) लगा। मैंने लक्ष जिया कि वह (युद्ध में) अकेला भी मेरे सौभाग्य को नहीं लजायेगा। पर्याय अलंकार है।

विवाह के समय, वीर के तलवार चलाने में कठोर हाथ के स्पर्श से वीरवाला को विश्वास हो जाता है कि वह उसके सुहाग को लाज नहीं लगायेगा। “वह अत्यन्त वीर है, युद्ध में भागने वाला नहीं है,” यह व्यंग्य है। उक्ति उदात्त और स्वाभाविक है। भाषा ओजस्विनी और प्रसाद गुण-सम्पन्न स्वाभाविक है।

साथन ढोल सुहावणो ..... रजवट उल्टी राह ॥

प्रसंग—कवि राजा सूर्यमल का दोहा है। किसी राजपूतनी की सती होने की कामना का वर्णन है।

अर्थ—(एक वीरांगना अपनी सखी से कहती है) हे साथिन ! मैं सती-दाह के समय (या साथ में) सुहावना ढोल देना (या बजाना)। क्यों-कि बीज घरतो पर होता है और खेती आसमान (स्वर्ग) में होती है, रजपूती की तो ऐसी ही उल्टी रीत है।

राजपूत वीरता पूर्वक मर कर ही स्वर्ग में उसका फल भोगते हैं। अतः वे बीज यहां डालते हैं और खेती स्वर्ग में काटते हैं। वीरांगना सती

होने से डरती नहीं। उसके हृदय में उत्साह है, जो वीर का स्थायी भाव है। वीर रस की स्वाभाविक उक्ति है। असंगति अलंकार है।

पग पाछा छाती धड़क ... .. कवण हकालै सींह ॥

प्रसंग—कवि राजा सूर्यमल का ही पद्य है। सिंह के व्याज में किमी वीर योद्धा का वर्णन किया गया है।

अर्थ:—जिसे सामने (दहाड़ते हुए) सुनने पर, पैर पीछे हट जाता है, छाती धड़कने लगती है, काला पीला दीखने लगता है (आंखों में तिर-मिराहट का अधेरा छाना) और आंखें मिचने लगती हैं (भय। अधमरा हो जाता है), भला उस सिंह को कौन ललकारे ?

सिंह के वर्णन द्वारा किसी ऐसे वीर योद्धा का वर्णन है, जिसे सामने होकर ललकारने की किसी में सामर्थ्य नहीं है। अन्योक्ति अलंकार है। भाषा और शैली सीधी, स्वाभाविक और श्रोजपूर्ण है। अजेय वीरता व्यंग्य है।

(ख) सिर धूनत पति साह धाह सुनि सेना सथिय ।

... ..ऐसो न जुद्ध दिख्यौ सुन्यौ दारन मेछ दवटिया ।

प्रसंग—पृथ्वीराज रासा का पद्य है। घग्घर नदी के युद्ध वर्णन के प्रकरण में से है। चन्द्र ने गौरी की पराजित सेना का वर्णन किया है।

अर्थ—( पृथ्वीराज की सेना के नायक चामुण्डाराय ने ऐसा घोर युद्ध किया कि ) पातशाह सिर धुनने लगा और (उसकी) दहाड़ (गर्जना) सुनकर (शत्रु की) सेना स्तम्भित हो गई। तलवार की धार से कटकर, लोथों पर लोथें और वुत्थों (घड़ों) पर वुत्थ पड़े हैं। मानों यमराज से यमराज भिड रहा हो, इस प्रकार वे दोनों वीर जुटे हुए मार-मार कर रहे थे। (भूत प्रेत योगिनिया आदि) अपने तन के योग्य नयी नयी गांठें लगाकर (युद्ध में कटे हुए) सूरों के मस्तकों की माला गूँथ रहे हैं। पुरसान, जत और आवू के जितने भी धनी (तलवार के धनी—योद्धा या राजा) थे, उन्हें तलवार की धार से काट गिराया। ऐसा युद्ध न देखा है न सुना है। उस निर्दय (कठोर) म्लेच्छ को दबोच लिया।

वीर और वीरत्स रस का वर्णन है। दोनों वीर योद्धा ऐसे जुटे हैं

जैसे यमराज हों। लोथों पर लोथें पड़ रही हैं, भूत प्रेत मुण्डमाला गूथ रहे हैं। उत्प्रेच्छा है वीरों में यमराजों की। भापा और शैली वीर वीभत्स के उपयुक्त उद्धत और श्रोजस्विनी है।

(ग) नर जेथ निमाणा निल्लजी नारी.....वेचै किन रजपूत बट ॥

प्रसंग—कविवर पृथ्वीराज का दोहा है। राणा प्रताप की आदर्श रजपूती का वर्णन किया है।

अर्थ—जहां आदमी निर्मान (बे इज्जते—अप्रतिष्ठित) हैं, नारियां निर्लज्जा हैं, अकबर जैसा ग्राहक है और जहां का मार्ग बहुत कुटिल है, ऐसे बाजार में जाकर चित्तौड़ का अधीश्वर (प्रताप) कैसे अपनी राजपूती को बेच सकता है ?

अकबर के दरबार को बाजार और अकबर को ग्राहक बताया गया है, जो कि विशेष सामिप्राय है। वस्तुतः अकबर के दरबार में रजपूतियों और स्वतन्त्रताओं का सौदा होता था और अकबर खरीदार था। रूपक और हेतु अलंकार मानने चाहियें। प्रताप की आदर्श रजपूती व्यंग्य होती है। तीन चरणों में वयण-सगाई का भी निर्वाह है। भापा स्वाभाविक प्रवाहमय और प्रसाद गुणयुक्त है।

परपंच लाज दीठ नह व्यापण..... हाट मीर अमीर हरो ॥

प्रसंग—कविवर पृथ्वीराज का पद्य है। महाराणा प्रताप की अचक्षता का वर्णन है।

अर्थ—जिस दुकान में प्रपंच हो और लज्जा की दृष्टि (शराफत, ईमानदारी का भाव) न हो, उसमें घाटा (खाना) ही अच्छा है। उसमें लाभ (उठाना) बुरा है। (अतएव) हमीर वंशीय महाराणा मीर (मुसलमान अकबर) की हाट में (दुकान या बाजार में) अपनी रजपूती बेचने नहीं आता।

महाराणा अकबर की कुल प्रपंच और वेहसाई की दुकान में (दरबार में) अपनी रजपूती बेचने नहीं आता। वह इस विषय में घाटा उठाना ही पसन्द करता है, जङ्गलों में मारा मारा फिरता है। दोहा बहुत ही भावपूर्ण है। राणा की रजपूती की शान व्यजित होती है। महाराणा का स्वाभिमान अटल



है। कवि ने रूपक के द्वारा इतना विशद भाव व्यक्त किया है। अकबर के दरबार को छल प्रपंच की दुकान बना लेने पर, वहाँ की सभी विशेषतायें गूढ़ घातक, कुटिल चालें, घातप्रतिघात आदि का चित्र स्पष्ट हो उठता है। वयण सगाई का भी निर्वाह है। भाषा स्वाभाविक, प्रवाह और संगीतपूर्ण है। सरल योजना है। शैली प्रभावपूर्ण है।

जामी हाट बात रहसी जग .. सारा ले बरती ससार ॥

प्रसंग—पृथ्वीराज का दोहा है। महाराणा के क्षत्रिय धर्म के पालन का वर्णन किया है।

अर्थ—यह हाट (अकबर के दरबार की दुकान) चली जायगी (उठ जायगी)। संसार में केवल बात रह जायगी। अकबर ठग भी, एक बार (या दिन) जायगा। क्षत्री धर्म की रक्षा केवल प्रताप ने ही की है। अन्य संसार ने तो सब का सब (क्षत्रिय धर्म) लेकर बरत लिया (समाप्त कर दिया)।

अकबर और उसका प्रपंची ठाठ बात कुछ नहीं बचेगा। केवल एक बात रह जायगी ससार में कि जबकि सारे संसार में क्षत्रिय धर्म समाप्त हो गया था, केवल प्रताप ने ही उसकी रक्षा की। क्षत्रिय धर्म के पालयिता के रूप में प्रताप अद्वितीय है। रूपक और उपमा दोनों अलंकार हैं। भाषा सरल, स्वाभाविक, प्रवाह मय है। प्रसाद गुण है। भावानुकूल ओज भी है। वयण सगाई स्पष्ट है ही।

(घ) चमर डुलै नहँ सींह सिर..... औ मृगराज अबीह ॥

प्रसंग—बांकी दास का पद्य है। सिंह के बहाने से तल्पम वीर पुरुष का वर्णन किया गया है।

अर्थ—सिंह के सिर पर चामर नहीं डुलती और न सिंह छत्र ही धारण करता है। वह तो अपने बाहु या हाथ (पंजा) के बल से निर्भय और मृगराज (पशुओं का राजा) बना है।

छत्र चामर आदि चिन्ह राजा के चिन्ह हैं, वीर के नहीं। वीर तो अपने बाहुबल के भरोसे ही सबका राजा बनता है। सिंह के व्याज से ऐसे ही सिंह-सम वीर पुरुष का सूचन किया गया है। अन्योक्ति अलंकार है।

वीर रस की सुन्दर उक्ति है । भाषा में प्रसाद और ओज दोनों हैं । योजना सरल और स्वाभाविक है ।

परगढ़ लेणा रोप पग ...खूँदाबमां न खोड ॥

प्रसंग—ऋविवर बांकी—दास का पद्य है । वीर की विशेषताओं का स्वाभाविक वर्णन है ।

अर्थ—शत्रु का गढ़ (युद्ध में) पांव जमाकर लेना, शत्रु का सिर तोड़ देना और भूमि से कभी सन्तुष्ट नहीं होना (अर्थात् अधिकाधिक देश जीतने की सदैव कामना करते रहना), ये बातें योद्धाओं में दोष रूप नहीं हैं ।

योद्धा लोगों में ऐसे भाव दोष नहीं है, अपितु उनकी ये विशेषताएं होती हैं । वीर योद्धाका स्वाभाविक वर्णन है । स्वभावोक्ति है । भाषा ओजपूर्ण और वेगवती है । वयण सगाई भी है तीन चरणों में ।

इन्द्रानुज रो डण्डजो आवै हरता आच .....इण गढ़ जागै सांच ॥

प्रसंग—यह भी बाकी—दाम का ही पद्य है ।

अर्थ—त्रिण्यु का तो दण्ड (त्रिण्यु का प्रसिद्ध शस्त्र) हो और हर (शंकर) से आच (विनेत्र की अग्नि) लाई जाय, तब उस से (दण्ड को शिवकी अग्नि में तपाकर उससे) जो छैणी बने, वह तो इस गढ़ में गच्छे अर्थों से लग सकती है (अर्थात् तब तो उस का इस पर कुछ प्रभाव पड़ सकता है) ।

किसी गढ़ की अत्यन्त दृढ़ता का वर्णन किया है । उसको वह शस्त्र ही तोड़ सकता है, जो त्रिण्यु दण्ड में से गढ़ा गया हो और शिव के अग्निनेत्र की अग्नि में तपाया गया हो । ऐसा शस्त्र तैयार हो, तब उसका इस गढ़ पर असर हो सकता है । गढ़ की एकान्त अभेद्यता सूचित होती है । वर्णन अत्युक्ति पूर्ण है । गढ़ के उत्कर्ष से गढ़पति का उत्कर्ष भी व्यक्त होता है । चमत्कार पूर्ण उक्ति है । भाषा और शैली त्रिपयानुरूप स्वाभाविक सरलता पूर्ण है ।

(घ) भाग का पद्य परीक्षा में नहीं है ।

( खण्ड २ )

(च) औचक अगाध सिन्धु ... ..

स्याम रंग हूँ करि समायो स्याम रंग मैं ॥

प्रसंग—देव का पद्य है। श्याम के श्याम रूप या प्रेम के समुद्र का वर्णन किया है, जिसमें तीनों जग और देव का मन डूब गये हैं।

अर्थ—अचानक ही, स्याही का एक अगाध सागर उमड़ आया। उसमें तीनों लोक एक साथ ही डूब गये हैं। काले काले अक्षरों, जो कि काले कागज पर लिखे गये हैं, को पृथक् करके कौन पढ़ सकता है और कौन चित्त में उनको भिन्न करके जान सकता है? (काले अक्षर जैसे काले कागज में लीन हो जाते हैं और उन्हें पृथक् करके पढ़ना नहीं बन सकता, ऐसे ही देव का मन और त्रिलोक श्याममय हो गये हैं, उन्हें पृथक् नहीं किया जा सकता।) अमावस की रात में जैसे आंखों में अन्धेरा व्याप जाता है, जैसे जामन के रस की (काली) वृन्द जमना जल की तरंगों में समा जाती, ऐसे ही हे माई! मेरा मन अथ मेरे काम का नहीं रहा, वह तो श्याम रंग होकर श्याम रंग में ही समा गया है।

कृष्ण प्रेम में कवि को त्रिलोकी कृष्ण के रूप में रंगी दिखाई देती है। प्रकृति उसी का रूप दिखाई देती है। उससे पृथक् नहीं। देव के मन का भी कृष्ण प्रेम में लय हो गया है। वह अब देव के (स्वार्थ के) काम का नहीं है। कृष्ण-प्रेम ने उसे ऐसे अभिन्याप्त कर लिया है, जैसे कि अंधेरी रात में तम आंखों को व्याप लेता है। उसका ऐसे लय हो गया है, जैसे जामन के रस की वृन्द का जमना जल में। यही तन्मयता जल-तरंग की उपमा से बताया है। देव ने इन उपमाओं के द्वारा गूढ़ दार्शनिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है। भक्ति की चरम दशा का वर्णन है। प्रारंभ में, स्याही के सागर उपमान के ही वर्णन से अतिशयोक्ति है। अन्यत्र उपमाएं हैं। गूढ़ भावों के साथ काव्य-सौन्दर्य और भाषा-सौन्दर्य दोनों उचित रूप में आये हैं। अनुप्रास से काव्य का और भी चमत्कार बढ़ गया है।

(छ) तजि तीरथ हरि राधिका . . . . . पगपग होत प्रयागु ॥

प्रसंग—विहारी का भक्ति रस का पद्य है।

अर्थ—(विहारी अपने को या जीव को सम्बोधन करके कहते हैं) तीर्थ आदि को छोड़ कर हरि और राधा के शरीरों की कान्ति में अनुराग (प्रेम) कर, जिस से (कान्ति से) ब्रज के क्रीडा-कुंज के मार्ग में पद पद

पर प्रयाग उपस्थित होता है। (श्याम का वर्ण श्याम (नीला) और राधिका का वर्ण गौर-श्वेत। ये दोनों वर्ण जब एक होकर मार्ग की कुछ लालसी वालुका या मट्टी में पड़ते हैं, तो गंगा (श्वेत), यमुना (नील) और सरस्वती (लाल सी या धूमर वर्ण की) के सगम-प्रयाग का दृश्य उपस्थित हो जाता है।)

भक्ति के सिद्धान्त में प्रकृति और पुरुष या कृष्ण और राधिका को एक रूप मान कर भक्त चलता है, दोनों में अभेद देखता है। विहारी ने यही सिद्धान्त बताया है। तीर्थाटन से भक्ति को श्रेष्ठ बताया है। तद्गुण और काव्य-लिंग हो सकते हैं। अनुप्रास भी है।

वतरम लालच लाल की ..... दैन वहै नटि जाय ॥

देखिये साहित्य रत्न प्रश्न पत्र २ स० २.०३ प्रश्न १ ख भाग।

दृग उरमत्त, दूटत कुटुम ..... दई नई यह रीति ॥

प्रसंग—विहारी का दोहा है। प्रेम के पश्चात् होने वाली दशा का वर्णन है।

अर्थ—आँखें उलझती (मिलती) हैं किन्तु कुटुम्ब दूट जाता है (कुटुम्ब से नाता दूट जाता है), चतुर (नायक नायिका) प्रेमियों के चित्त में प्रीति जुड़ जाती है, किन्तु गाँठ दुर्जन के हृदय में पड़ती है, हे देव ! यह विलक्षण दशा है।

जो उलझे वही दूटता है और जो दूटे वही जुड़ता भी है। किन्तु यहाँ विलक्षण क्रम है, कोई उलझता है और कोई दूटता है, कोई जुड़ता है और गाँठ किसी के पड़ती है। असंगति अलंकार का अत्युत्कृष्ट उदाहरण है। भाषा सौन्दर्य और काव्य सौन्दर्य का सुन्दर संयोग है। रति व्यंग्य है। चमत्कार पूर्ण उक्ति है।

वृष कौ तरनि तेज सहसो किरन करि . . धामैं धितवत है ॥

प्रसंग—कविवर सेनापति का पद्य है। ग्रीष्म ऋतु का वर्णन है।

अर्थ—वृष राशि का सूर्य अपनी हजारों किरणों से विक्रमाल ज्वालाओं के समूह वर्षा रहा है। पृथ्वी (ताप से) पक रही है, ससार आग की लपटों से जल रहा है और पत्नी पन्थी (राही) लोग ठण्डी छाह को पकड़

कर विश्राम कर रहे हैं। सेनापति कहते हैं, टुपहरी जरा सी ढलते ही, ऐसा सन्नाटा छा जाता है कि पत्ता भी नहीं खड़कता। मेरे (सेनापति के) प्याज से पवन भी किसी ठण्डी जगह का कोना पकड़ कर, बड़ा भर बैठकर, कहीं गर्मी (धूप) बिता रही है (टुपहर में हवा ठण्डी जगह में ही मिलती है गर्मियों में)।

सेनापति का ऋतु वर्णन सर्व-श्रेष्ठ माना जाता है रीति काल में। प्रस्तुत पद्य उसका प्रमाण है। गर्मियों की टुपहरी की गर्मी और सन्नाटे का कैसा अनुभूत वर्णन किया है। स्वाभाविक चित्रण है। टुपहरी प्रत्यक्ष सी हो उठती है। प्रकृति का स्वतंत्र वर्णन है, रस के उद्दीपन रूप में नहीं। श्रुत्युक्ति, स्वभावोक्ति और उप-प्रज्ञा के साथ अनुप्रास की छटा है। भाषा प्राञ्जल सगीतमय और मुद्दाबरेदार है। पात खरकत, टुपहरी के ढरत, कौनो पकरि, घामें बितवन, बहुत सुन्दर बैठे हैं।

२. पृथ्वीराज रासो की प्रामाणिकता पर युक्ति-युक्त और सप्रमाण विचार कीजिये।

उत्तर—पृथ्वीराज रासो की प्रामाणिकता के विषय में विद्वानों में बहुत बड़ा मत-भेद है। कुछ ऐतिहासिक विद्वान् इसे १६ वीं शताब्दी की चन्द के नाम पर प्रचारित की हुई जाली रचना बताते हैं और इसे भाटों आदि की कल्पना मात्र “भट्टभणन्त” कहते हैं। कारण यह है कि पृथ्वीराज रासो में वर्णित पृथ्वीराज की जीवन-विषयक घटनाएँ अन्य प्रामाणिक इतिहास-ग्रन्थों, काव्य ग्रन्थों, शिला लेखों आदि में वर्णित घटनाओं से भिन्न हैं। रासो में दिये हुए ऐतिहासिक पुरुषों के नाम आदि भी अन्य ऐतिहासिक सामग्री में आये नामों से मेल नहीं खाते। रासो में आये घटनादि के सन् सवत् भी मेल नहीं खाते। रासो की भाषा भी अस्तन्यस्त है, कहीं पुरानी, कहीं बीच के समय की और कहीं बहुत अर्वाचीन। रासो की जितनी भी प्राचीन और अर्वाचीन प्रतियां मिलती हैं, उनमें पद्य-संख्या भी भिन्न है। रासो को भाटों की कल्पना मात्र “भट्टभणन्त” मानने वाले आचार्यों के मत का यही आधार है। दूसरा मत रासो को सर्वथा प्रामाणिक मानकर चलता है। संप्रक और परिवर्तनों की सत्ता यह भी स्वीकार करता है, परन्तु इस मत में पृथ्वी-

राज रासो महाकवि चन्द्रद्वारा ही बना था, जो पृथ्वीराज के समकाल में था। आज कल यह जिस रूप में मिजता है, यह इसका असली रूप नहीं है। इसकी भाषा में परिवर्तन होते रहे हैं। छेपक अंग भी जोड़े गये हैं। संवत् आदि का भी ऐतिहासिक संवत्तो से मिलान करने का ये चन्द्र समय में एक अन्य संवत् की सत्ता स्वीकार करके मार्ग निकाल लेते हैं। एक तीसरा बीच का मार्ग भी है, जो यह तो मानता है कि चन्द्र नामक किसी कवि ने पृथ्वीराज के समय में उनका रामो लिखा था, किन्तु यह नहीं मानता कि इसका रूप इतना विशाल था। इस मत में असली रामो का रूप बहुत छोटा था, इसमें इतने पद्य या श्लोक नहीं थे, बाद में भाटों द्वारा नये नये छेपक गढ़ कर इसमें जोड़े जाने रहने के कारण इसका इतना बड़ा रूप हो गया, जितने में कि यह मिलता है। अतः इसमें कितना और कौन सा अश कालगत है और कितना अकल्पित, यह जानना अत्यन्त कठिन है। इस मत में रासो का असली रूप अपभ्रंश भाषा में था, जो अब अप्राप्य है। इनके अतिरिक्त एक अन्य मत भी है। वह मानता है कि चन्द्र नाम का कोई कवि पृथ्वीराज के समय में था और उसने पृथ्वीराज का यग भी लिखा, किन्तु वह यश ग्रन्थ रूप में न होकर फुटकल पद्यों में लिखा गया था। ग्रन्थ रूप उनका संकलन कर बाद में दिया गया। प्रमाण रूप में जैन ग्रन्थों में लिखे रासो के फुटकल छन्दों का उदाहरण दिया जाता है। इस प्रकार, रासो की ऐतिहासिकता या प्रामाणिकता के विषय में अब ये चार प्रकार की मुख्य विचार-धाराएँ प्रचलित हैं। अभी तक कोई सर्वसम्मत निर्णय नहीं हुआ है। संक्षेप में इन सारे मतों का वर्णन नीचे दिया जाता है।

अप्रमाणवादियों में सर्व-प्रथम जोधपुर के कविराजामुरारीदान और श्यामलदान के नाम आते हैं, जिन्होंने रासो की प्रामाणिकता के विषय में शका की। इनके बाद डा० बूलर (पंजाब यू० व०) पं० गौरीशंकर हीराचंद ओम्का-प्रमुख ऐतिहासिकों ने इस मत को और भी विगड़ किया। इस मत में प्रसिद्ध पुरातत्ववेत्ता ओम्का जी का नाम प्रमुखतया आता है। जिन्होंने अपनी प्रबल युक्तियों, तर्कों और प्रमाणों के आधार पर रासो को अप्रामाणिक सिद्ध कर दिया। इनके मत में चन्द्र नाम का कोई कवि नहीं हुआ पृथ्वीराज के

समय में, न उसने पृथ्वीराज का रासो लिया। यह तो १६ वीं शताब्दी में 'घटन्त' करके और इधर उधर में छन्दों का संकलन करके, चन्द के नाम पर भाटों चारणों द्वारा प्रचारित की हुई जाली रचना है, जिसका काव्य की दृष्टि से चाहे जो मूल्य हो, पर इतिहास की दृष्टि से तो कुछ भी नहीं। इनके मत का आधार निम्न है।

१. चन्द नाम का कोई कवि या भाट पृथ्वीराज के दरबार में नहीं था। पृथ्वीराज के अन्य दरबारी कवि काश्मीरी परिद्वत जयानक ने अपने पृथ्वीराज विजय नामक संस्कृत काव्य में चन्द्र का कहीं नाम नहीं लिखा है। उसने पृथ्वीराज के राजकवि को पृथ्वी-भट्ट कहा है। और, पृथ्वीराज विजय काव्य प्रामाणिक रचना है, क्योंकि उसके सम्बन्ध और घटनाएँ आदि ऐतिहासिक तथ्यों से मेल खाते हैं।

२. रासो की भाषा की भी रासो की प्रामाणिकता के विपक्ष में ही गवाही है। वह अस्थिर है, अव्यवस्थित है, अव्याकरणिक है, कुछ अत्यन्त प्राचीन रूप में भी है और बहुत सी बहुत नवीन रूप में हैं। उसमें अनेक भाषाएँ मिली हैं। प्राकृत, अपभ्रंश, संस्कृत, ब्रजभाषा, राजस्थानी का सम्मिश्रण है। अतः भाषा को देखते हुए उसे १६ वीं शताब्दी से पहिले की रचना वे नहीं मानते।

३. रासो की भिन्न भिन्न प्रतियों में श्लोक-संख्या भिन्न है, जिसमें उसका आकार और रूप अनिश्चित है। सब प्रतिलिपियों की भाषा में भी अन्तर है। यह सब यही सूचित करता है कि यह अनेक भाटों द्वारा भिन्न भिन्न समय में बनाकर चन्द के नाम में प्रचारित रचना है।

४. रासो के संवत् ऐतिहासिक संवत्तों से मेल नहीं खाते। वे ६० १०० वर्ष पहले के सम्बन्ध हैं। पृथ्वीराज के जन्म मरण, गौरी से युद्ध आदि के सम्बन्ध अशुद्ध हैं। यह भी रासो की अनैतिहासिकता का ही सूचक है।

५. इसमें दिये गये पृथ्वीराज के भाई, बहन, माता, रानियों आदि के नाम अन्य इतिहास-ग्रन्थों और शिलालेखों आदि के विरुद्ध पड़ते हैं। अन्य, पृथ्वीराज विजय, हम्मीर महा काव्य, सुर्जन चरित्र आदि इतिहास-काव्यों में उनके नाम भिन्न दिए गये हैं। इसका अभिप्राय है कि यह पृथ्वीराज

के बहुत याद की रचना है, समकाल की नहीं। नहीं तो नाम की अशुद्धि क्यों ?

६. रासों में वर्णित चौहानों की वंशावली भी अशुद्ध है। वह अन्य पृथ्वीराज विजय, हम्मीर काव्य, सुर्जन चरित आदि ऐतिहासिक काव्यों और विजौलिया के शिला-लेखों की वंशावलियों से भिन्न है। उसमें के कुछ ही नाम ठीक मिलते हैं। इसके अतिरिक्त रासो के कर्ता को चौहानों की उत्पत्ति का भी पता नहीं था। उसने चौहानों को अग्नि-वंशीय कहा है, जब कि अन्य ऐतिहासिक ग्रन्थों आदि में उन्हें सूर्य-वंशी कहा गया है। यह तथ्य भी रासो की अप्रामाणिकता ही सिद्ध करता है।

७. रासो की घटनाओं में अनेक इतिहास-विरुद्ध हैं और अनेक कोरी कवि-क्ल्पना मात्र हैं, जिनका इतिहास में कहीं वर्णन नहीं है। पृथ्वीराज का दिल्ली के राजा—अपने नाना—अनंगपाल की गोठ जाकर दिल्ली—राज्य प्राप्त करना, पृथ्वीराज की बहिन पृथा का मेवाड़-राज गणा समरसिंह से विवाह, पृथ्वीराज और जयचन्द की पुत्री संयोगिता का प्रणय-परिणाम, पृथ्वीराज के ३६ वर्ष तक १४ विवाह और अन्त में पृथ्वीराज का वन्दी बनाकर गौरी द्वारा गजनी ले जाया जाना तथा वहाँ अखाड़े में चन्द के संकेत पर पृथ्वीराज के तीर से गौरी का हनन, चन्द और पृथ्वीराज का पारस्परिक वध आदि अनेक घटनाएँ इतिहास-विरोधी और कल्पित हैं। इनका उल्लेख इतिहास में नहीं मिलता। ये कोरी “भट्ट भण्णत” हैं। अतः रासो को प्रामाणिक या ऐतिहासिक काव्य ग्रन्थ नहीं माना जा सकता।

यह मन बहुत प्रयत्न है। इसके अनेक तर्कों का अभी तक भी कोई सही समाधान नहीं कर सका है। श्री आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी इसी मत का अनुसरण कर कहते हैं, “अधिक संभव यह जान पड़ता है कि पृथ्वीराज के पुत्र गोविन्दराज या उनके भाई हरिराज, अथवा इन दोनों में से किसी के वंशज के हाँ कोई भट्ट कवि रहा हो, जिसने उनके पूर्वज पृथ्वीराज की वीरता आदि के वर्णन में कुछ रचना की हो। पीछे जो कल्पित “भट्ट भण्णत” तैयार होता गया, उस सबको लेकर और चन्द को पृथ्वीराज का



समसामयिक मान, उसी के नाम पर, रामो नाम की यह यद्दी इमारत लट्टी की गई हो।”

इस मत की अन्य भी अनेक ऐसी आपत्तियाँ हैं, जो रामो के विषय में उठाई गई हैं, किन्तु उनमें प्रमुख उपयुक्त ही हैं। इस मत ने नागरी प्रचारिणी वाली रासो की बृहत्संस्करण की प्रति का आधार लिया है, जिसके विषय में उपयुक्त आशक्तियाँ वस्तुतः उठाई जा सकती हैं। किन्तु लघु संस्करणों का आधार लेकर चलने में इनमें मैंने अनेक शंकाएँ निराधार हा जाती हूँ। क्योंकि उनमें उन घटनाओं का वर्णन ही नहीं है। अनेक युक्तियों का उत्तर प्रतिपत्ती विचार रखने वाले विद्वानों ने अपनी नवीन खोज के आधार पर दिया है।

द्वितीय पक्ष के विद्वानों में सर्व प्रथम श्री मोहनलाल पाण्ड्या का नाम आता है, जिन्होंने रामो को प्रामाणिक सिद्ध करने का प्रयत्न किया। इन्होंने ऐतिहासिक प्रमाणों, ग्रन्थ साक्षियों और प्रयत्न युक्ति-तर्क के बल पर श्रीकाजी की कई शंकाओं का समाधान किया। सम्बतों की अशुद्धि इन्होंने एक ‘अनन्द’ सम्बत् की कल्पना करके दूर की। अनन्द सम्बत् शास्त्रीय विक्रमी सम्बत् से ६०—६१ वर्ष न्यून है। इसप्रकार से इन्होंने सम्बतों का समाधान किया। अन्य आपत्तियों का भी यथाकथंचित् कल्पना और तर्क के बल लेकर समाधान करने की चेष्टा की। किन्तु सबका समाधान नहीं हो सका। इस मत में चन्द्र ने पृथ्वीराज के समय में ही रासो लिखा था, किन्तु उसके सकलन सम्पादन बाद में होते रहे, जिससे उसमें प्रक्षिप्त भी बढ़ते गए। इसी पक्ष में बाबू श्यामसुन्दरदास, मिश्र बन्धु, राव मोहनसिंह आदि के नाम आते हैं। बाबू श्यामसुन्दरदास का मत है, ‘साराश यह कि वर्तमान रूप में पृथ्वीराज रासो में प्रक्षिप्त श्लोक अधिक हैं, पर साथ ही उनमें बीच बीच में चन्द्र के छन्द भी बिखरे पड़े हैं। ऐसा जान पड़ता है कि इन छन्दों का संग्रह, संकलन या सम्पादन सम्भवतः संवत् १६३६ और १६४२ के बीच में हुआ था। उसी समय बहुत कुछ घटा बढ़ा कर इन छन्दों को ग्रन्थ रूप दिया गया और पीछे तो न जाने कितना और अधिक जोड़ तोड़ कर उसका वर्तमान रूप प्रस्तुत किया

गया।" राव मोहन सिंह भी इसी मत के हैं। इन्होंने भी श्रीकाजी की युक्तियों और तर्कों का खण्डन करके रामो को प्रामाणिक माना है। साथ ही रामो के एक बहुत बड़े भाग को प्रक्षिप्त भी माना है। इन्होंने श्रीकाजी की तीन शंकाओं का समाधान किया है। संवत्‌ों के लिए तो इन्होंने भी एक दिल्ली-सवत् की सत्ता मानी है। दूसरे समाधान में इन्होंने पृथ्वीराज के गोद जाने आदि की घटना को सिद्ध किया है। वंशावली विषयक शंका का परिहार उस छन्द को प्रक्षिप्त सिद्ध करके किया है। डा० दशरथ शर्मा भी रामो को प्रामाणिक मानने वाले हैं। इन्होंने बीकानेर वाली लघुसंस्करण की प्रति का आधार लेकर, श्रीकाजी की पांच शंकाओं का समाधान किया है, जिसमें इन्हें कुछ कष्ट-व्यवसाय भी करनी पड़ी है, पर फिर भी ये पर्याप्त सफल रहे हैं। (देखिये सा० २० प्रश्न पत्र २ स० २००४ प्रश्न २) इन सभी विद्वानों ने श्रीकाजी आदि के मत की अनेक शंकाओं का समाधान किया है, अपनी अपनी खोज के आधार पर। किन्तु फिर भी श्रीकाजी की अनेक युक्तियां रह जाती हैं, जिनका उत्तर नहीं दिया गया है।

वस्तुतः इस विषय में अभी बहुत खोज की आवश्यकता है। तब कुछ निर्णय किया जा सकता है। प्राप्त अधूरी ऐतिहासिक सामग्री के बल पर कोई निर्णय नहीं हो सकता। युक्तियां और तर्क एवं प्रमाण दोनों ही पक्षों के प्रबल हैं। ऐसी दशा में मध्यम मार्ग ही श्रेयस्कर है। रामो को विलकुल जाली मानना भी ठीक नहीं है और उसे इसी रूप में प्रामाणिक इतिहास ग्रन्थ भी मानना ठीक नहीं है। रामो चन्द द्वारा, पृथ्वीराज के समय में ही लिखा गया था। इसकी भाषा अपभ्रंश नहीं तो अपभ्रंश के अत्यन्त निकट अवश्य थी, जैसा कि जिन विजय मुनि द्वारा उपलब्ध पृथ्वीराज रामो के कुछ-एक पद्यों की भाषा से सिद्ध होता है। बाद में उसमें अनेक क्षेपक मिलते रहे, जिससे उसकी आकार-वृद्धि भी होती रही और भाषा-भेद भी होता रहा। अतएव अनेक घटनाओं में भी विभेद आगया। अनेक कल्पित अंश भी जोड़े गये। जयानक ने यद्यपि चन्द का नाम नहीं लिया, पर एक 'वृत्त संग्रह में पदु' चन्द्र राज कवि का अवश्य वर्णन किया है। सां क्यो न उसी को चन्द माना जाय ? चन्द को भी जाली क्यों माना जाय ? रामो की भाषा यद्यपि

रहते थे और स्वयं युद्ध में साथ जाकर युद्ध का प्रथम वर्णन करते थे। अतः उनका योग वर्णन और युद्ध वर्णन अधिक वास्तविक और विशद है। और, संस्कृत में योग-वर्णन सुनी सुनाई दोनों के आकार पर होता था, अतः यह अस्पष्ट और अस्वाभाविक सा है। उनका यह मत सर्वथा ठीक है, पर जो नहीं कहा जा सकता, किन्तु जो विशेषता उन्होंने दिगल के योग वर्णन की बताई है, वह अत्यन्त मान्य है। उन्होंने बताया है कि दिगल के कवियों ने कवल पुरुष का योग्यता का ही चित्रण नहीं किया, अस्तित्व नारी के योग्य भाव का भी अनुपम चित्रण किया है। योग्यता का ही और वास्तविक का ही चित्रण होकर, साहित्य के अन्य कवि भी बात में नारी की योग्यता का वर्णन प्रायः नहीं हुआ है। यह सौभाग्य द्वितीय साहित्य के प्रथम काल का ही प्राप्त हुआ है कि उसने नारी के सौन्दर्य और माधुर्य के साथ, उनके योग्य भाव का भी सुन्दर अभिव्यक्ति किया है। यह बात संस्कृत के योग्य वर्णन में भी सर्वत्र उपलब्ध नहीं होगी। संस्कृत काल में नारी के सुन्दर और गुरुरूप का ही अधिकार में चित्रण किया है। इसी रूप में उन्होंने प्रसंगता दी है। किन्तु दिगल कवियों ने नारी के सौन्दर्य और योग्यता दोनों का चित्रण किया है।

अतः दिगल काव्य की राजपूत वीरगाथा की प्रथम विशेषता यह थी कि वह स्वयं वीर थी, वीर पत्नी थी और योग्य प्रसंगिता थी। भय उसके पास नहीं था। वह मृत्यु से नहीं डरती थी। प्राण और मान पर मर मिटना उसके लिए भी उनका ही आसान था, अतः कि पुरुष के लिए। उस समय की परिस्थिति ही ऐसी थी। लड़ाई, रणभेद, सुसल्लमानी हमले आदि का समय था। आये दिन युद्ध के दृके चलते थे। युद्ध-कर्म गतिप्रिय या राजपूत का प्रथम धर्म था, जिसके सामने वह किसी को कुछ नहीं समझता था। उसे विश्वास था कि युद्ध में मरते ही वह सीधा स्वर्ग पहुँचेगा। अतः वह युद्ध से मर कर ही हटता था। वीर पत्नी के भी विषय में यही मान थी। वह कायर पति नहीं चाहती थी, जो युद्ध में भागकर उसके दामन में आकर मुँह छुपाये या शत्रुओं से उसकी बेहज्जती कराये। वे चाहती थीं, उनका पति युद्ध से न भागे, चाहे मारा जाय। वे पति को युद्ध में मरा जानकर प्रसन्न

होती थीं। किन्तु उनके प्रेम और कर्तव्य की भी कोई सीमा नहीं थी। वे पति के साथ स्वयं सती हो जाती थीं। बड़ा गौरव समझती थीं, इस कार्य में। जहाँ जिस कुल में कोई सती होती थी, उसकी पूजा होती थी। सती होते समय अपने हाथ से घर के द्वार पर जो अपना पंजा थाप जाती थी, लोग उसे पूजते थे। इस प्रकार की असंख्य घटनाएँ राजपूताने के इतिहास में मिलेंगी। कन्या वीर पति चाहती थी, स्वयं भी गस्त्र विद्या में पर्याप्त शिक्षित वीर-अंगना थी। माताएँ कायर पुत्र नहीं मांगती थी, जो उनकी लाज की रक्षा न कर सके। यहिन वीर भाई चाहती थीं, जो कुल के मान की रक्षा कर सके। वे सुन्दरी भी अत्यन्त होती थीं, किन्तु वह सौन्दर्य वीरता का अंग होता था। उनकी सुन्दरता जितनी मधुर और कोमल थी, उतनी ही कटु और कठोर भी। वे प्रेम के लिए प्राण तक देने को तैयार रहती हैं, किन्तु कायरता उनके प्रेम में भी नहीं सहा है। चाहे कितना ही प्रिय हो पति, युद्ध से भागकर आया, उनकी घृणा और भर्त्सना ही प्राप्त कर सकता है। माताएँ पुत्र-वधू के सती होने के समय में आनन्द मनाती हैं। मातृ-भूमि के लिए और अपने छात्र धर्म और कुल के मान के लिए मरना माता बच्चे को पलने में ही सिखा देती है। वीरांगनाओं के, डिंगल के कवियों ने, ऐसी ही वीर-भावनाओं से युक्त चित्र उतारे हैं। उनकी नायिकाएँ या वर्य वीर-अंगनाएँ इन्हीं भावनाओं की प्रतीक हैं। उन्होंने नारी की वीर भावना के ऐसे ही विविध सुन्दर रूपों को विशेष प्रमुखता दी है। रूप और शृंगार भी साथ रहे हैं, किन्तु वीर प्रधान रहा है। कुछ एक उदाहरण नीचे देखिये।

नायक आज न मांड पग, काल सुनीजै जग ।

घरा लागीजै धणी, तौ दीजै घण रङ्ग ॥

कल युद्ध है, इसलिए नायक ! पांव न रङ्ग । पति घराशायी हुआ तो सती के समय खूब रङ्गना । देखिये, शृंगार कैसे वीर का अङ्ग बना है ! प्रत्येक राज-पूत वीरांगना शृंगार के अन्य साधनों के साथ सती होने का नरियल भी सदैव रखती है। इस उत्सर्ग में उनमें कर्तव्य की कठोर भावना ही नहीं है, उसमें उनका आन्तरिक उत्साह दिखाई पड़ता है। उनका विश्वास होता है,

इस प्रकार जाकर पति से स्वर्ग में मिला जा सकता है । क्योंकि पति भी युद्ध में मरने के कारण स्वर्ग में ही जाता है । राजपूत वीरगंगा की इस सती होने की अभिलाषा या भावना का दिग्गज के कर्त्रियों ने अनेक रूपों में वर्णन किया है । देखिये—

जमी गोरु अवेणियो, पैलां रो दल मेर ।

पडियो धव सुणियां नही, लीधौ धण नाकेर ॥

गजुओं की सेना का प्रचल देख कर, पति की मृत्यु सुनने से पहिले ही कठोरे में गड़ी राजपूत वाला सती होने का नरियल हाथ में उठा लेती है । करुण और वीर का कैसा सुन्दर संयोग है ।

पति ने युद्ध के लिए “केगरिया वाना” ( मरण सूचक ) पहना है तो पत्नी ने सती होने के लिए केगरिया वाना पहना है । इतने में रक्त रेत सुँदही लेकर आ जाता है—

पिउ केपरियां पट किया, हूं केसरिया चीर ।

नाहक लायों चूँदही, यलती बेला यार ॥

कितनी अगाध आस्था, दृढ़ता, प्रेम और त्याग की उच्च भावना व्यंजित होती है ! सतीत्व की कितनी ऊँची भावना है !

सूरातन सूरां चटे, मत सतियां नम दाय ।

थाडी धारी उतरै, गरै अनल नूँ तोय ॥

शूर और सती दोनों पर तेज चढ़ता है । वह तलवार की धारों पर तैरता है और वह आग को भी पानी समझती है । दोनों बराबर हैं । देखिये युद्ध से भाग कर आये, अपने सती होने के मन्सुखों पर पानी फेरते हुए, कायर पति को राजपूत वाला क्या कहती है—

की घर आवैं थैं क्रियो, हणियां यलती हाय ।

धण । धारे धण नेहटै, लीधौ वेगि बुलाय ॥

घर आकर क्या लिया ? मैं भी तुम्हारे साथ जल मरती । ( पति ) प्रिये ! तुम्हारे प्रेम ने ही जल्दी बुला लिया । पत्नी भत्सना करती है—

पूतारे वेटा धियाँ घर में बधियो जाल ।

अब तो छाँडो भागणी, सीस लुभायो काल ॥  
कहती है, कंत ! तुम ये चूड़ियां और पहिनावा पहिन लो—  
यो गहणो यो वेस अब कीजै धारण कन्त ।  
हूं जौगण किण कामरी चूड़ा खरच मिटन्त ॥  
कितना असह्य तिरस्कार है ! वह आदेश देती है—

जे खल भग्गा तो सखी, मोताहल सज थाल ।

निज भग्गा तो नाहरौ, साथ न सूनो टाल ॥

शत्रु भागें तो स्वागत की तैयारी, पति हारने पर सती की तैयारी करने को कहा जा रहा है । वह ये दो बातें नहीं वर्दाशत कर सकती—

सहणी सवरी हू सखी, दोउर उलटी दाह ।

दूध लजाणे पूत सम, वलय लजाणे नाह ॥

पूत दूध न लजाये और स्वामी सुहाग के कगन को न लजाये । देखिये पाणिप्रहण के समय ही, तलवार पकड़ने से कर्कश हुए पति के हाथ के स्पर्श से, उसे वीर जान कर, प्रसन्न हो रही है—

हथ लेवे ही मूठ किण, हाथ विलग्गा माय ।

लाखाँ वाती हेकलो चूडो मो न लजाय ॥

वह युद्ध से भाग कर उस के चूडो ( सौभाग्य-चिन्ह ) को नहीं लजायेगा । उसका कर्कश हाथ उसके सतत खड्ग व्यवसाय का सूचन करता है । युद्ध से भागे हुए पति को पत्नी मृतकवत् मानती है—

मण्णिहारी जारी सखी ! अथ न हवेत्ती आव ।

पति मुआ घर आवियां, विधवां किला वणव ॥

पति के युद्ध में जाने पर, वीररांणना ने सती होने को महगे इध का आर्डर दे रखा था । पर पति देव युद्ध से घर भाग आये । इत्र-वाली उसे कोस रही है—

गंधण कृकी रे गजव, भूँडा आगम भौण ।

वलय कदायो अतर धण, मुँहगौ लेसी कौण ?

अब इस महँगे इत्र को कौन लेगा ? देखिये पल्लने में ही माता पुत्र को मरण की शिजा दे कर छात्र धर्म मिला रही है—

इला न देणी आपरी, हालरिया हुलराय ।

पूत सिखावै पालणें, मरण वढाई माय ॥

माता अपनी भूमि न देने और मरने की शिजा दे रही है । एक कायर की पत्नी का भी चित्र देखिये । वह पति को घर में छुपा कर परमेश्वर से प्रार्थना करती है कि प्रभो ! ऐया देण न दिखाना, जहाँ सिगों का मोल होता हो—

कायर की घण यूँ कहें, छानै कंत छिपाय ।

सीर पिकै जिण टेसदैं, साईं सो न दिखाय ॥

स्त्री के त्रिपय में कहा गया है कि वह जैसे भी पुरुष के पास रहेगी वैसी ही बनेगी—वीर के पास वीर और कायर के पास कायर—

नरौं न ठीणो नारियाँ, ईगपत संगत एह ।

सूरां घर सूरी महल, कायर कायर गेह ॥

संक्षेप में, इसी प्रकार का सुन्दर और वीर रूप दिगल के कवियों ने नारी का उपस्थित किया है ।

३. देव और विहारी के काव्य-सौष्टव का तुलनात्मक परिचय दीजिये ।

उत्तर—विहारी और देव के काव्यों के त्रिपय में भारी मत भेद है विद्वानों में । कुछ विद्वान् विहारी को ऊँचा स्थान देते हैं और कुछ देव को । दोनों ही रीतिकाल के श्रैंगारिक, चमत्कार-प्रिय कवि थे । विहारी ने आचार्य-ग्रन्थ नहीं लिखे, पर वे आचार्य अवश्य थे । देव ने आचार्य ग्रन्थ भी लिखे और कविताएँ भी बहुत लिखीं । दोनों ही ब्रज भाषा के भी आचार्य थे । दोनों में समानता भी है और विभेद भी है । दोनों ही की कविताएँ उच्चकोटि की कलापूर्ण हैं । दोनों के ही साहित्य की विभिन्न आचार्यों ने विस्तृत श्रालोचनाएँ करके, उनका हिन्दी साहित्य में स्थान निश्चित किया है । विहारी के पक्ष-पानियों ने विहारी को उच्च स्थान दिया है और देवकों ने देव

को । विहारी के पञ्च-पातियों में प्रथम पं० पद्मसिंह जी और ला० भगवानदीन जी के नाम आते हैं । पं० पद्मसिंह का विहारी के दोहों के बारे में मत है, “सतसई में कैसे कहें कि यह सूक्त है और यह साधारण उक्ति है ? इस खांड की रोटी को जिधर से तोड़िये उधर से ही मीठी है । इस जौहरी की दुकान में सभी रत्न अपूर्व हैं । . . . . . सतसई की भाषा ऐसी विशुद्ध और शब्द-रचना इतनी मधुर है कि सूरदास को छोड़ कर दूसरी जगह उसकी समता मिलना दुर्घट है । . . . . भाषा के जौहरी भाव से भी अधिक इसकी परिष्कृत भाषा पर लट्टू हैं ।” मिश्र बन्धुओं ने उपर्युक्त मत और अन्य विहारी-पञ्चपाती मतों की आलोचना करके अन्त में अपना यह निर्णय दिया है, “भाषा-माधुर्य और प्रसाद गुण देव जी की कविता में विहारी लाल जी की अपेक्षा अधिक पाया जाता है । भाषा का समुचित नियन्त्रण करते हुए गंभीरता पूर्वक भाव का निर्वाह करने में देव जी अद्वितीय हैं । . . . . अतिशयोक्ति के वर्णन में विहारीलाल के साथ सफलता पूर्वक टक्कर लेते भी स्वभावोक्ति और उपमा के वर्णन में देवजी अपना जोड़ नहीं रखते । मानुषी प्रकृति और प्राकृतिक वर्णन करने में देव जी की सूक्ष्म-दर्शिता देख कर मन सुग्ध हो जाता है । वारीक-धीनी में विहारी लाल से देव जी कम नहीं है, पर दोनों में भेद केवल इतना ही है कि देव जी का काव्य तो हृदय को पूर्ण रूप से वश में कर लेता है . . . . . लेकिन विहारी लाल में यह अपूर्व बात न्यून मात्रा में है । अधिक कहने पर भी इनकी ( देव की ) कविता में शिथिलता नहीं आने पाई है । एक मात्र सतसई के रचयिता के कुछ दोहे कोई भले ही शिथिल कहले, पर दर्जनों अन्य बनाने वाले देव जी के काव्य में शिथिल छन्द कहीं टूटने पर न मिलेगा । . . . . देव जी पैदा-यशी कवि थे । क्या विहारी लाल के विषय में भी यह बात कही जा सकती है ? शृंगार कविता के अन्तर्गत सानुराग प्रेम के वर्णन में देव जी का सामना हिन्दी भाषा का कोई भी कवि नहीं कर सकता । सारांश यह कि हमारी राय में शृंगारी कवियों में देवजी का स्थान पहिले है और विहारी लाल का बाद को ।”

इनके विपरीत श्री-दीन जी की सम्मति देखिये । इनके मत में,



“विहारी की कविता बहुत ऊँचे दर्जे की है, देव उस ऊँचाई तक नहीं पहुँचे। विहारी प्राकृतिक कवि थे, देव दुकपिट कर कवि बने थे। विहारी को भाषा निहायत साफ और सुस्त है। देव तो भाषा की छाना करने हैं और व्यर्थ शब्द गढ़ते हैं। विहारी का लक्ष्य कविता करना होना था, देव का लक्ष्य केवल अनुप्रास भिड़ाना और अनगढ़ तुकान्त बिटाना। विहारी के दोहे अद्वितीय हैं। देव के .. सर्वथा दुन्दुभ्य हैं। दोहे दिव्यतुल्य मामूल्य हैं और कवित्त विलकुल प्रसाद-गुणाधीन। शब्दालंकारों और शब्दादम्बर को अथम काव्य मानते हुए भी देव ने अनुप्रास और यमक के नियम शब्दों का रूप बहुत बिगाटा। विहारी कवि थे, देव केवल रीति-ग्रन्थ लेखक जान पड़ते हैं। देव के केवल रूपक ही अच्छे हुए हैं। उल्लेख और अनिप्रयोजितां देव कहना ही नहीं जानते। शब्दों और मुहावरों के प्रयोग का तां देव नाम भी नहीं जानते। .. विहारी में ये चीजें बहुत अधिकता और उत्तमता में पाई जाती हैं।” हमने आगे दीन जी की सम्मति अत्यन्त कठोर है, “विहारी हिन्दी साहित्य का चौथा रत्न है ( तुलसी सुर और केशव के बाद )। देव बहुत नीचे दर्जे का कवि है। देव हिन्दी साहित्य को बदनाम करने वाला प्रथम कवि है। देव को आचार्य मान कर किसी ने उसकी परवी नहीं की, विहारी को विलक्षण बुद्धि का पाकर अनेक बुद्धि-विचक्षणों ने उनकी सफाई के ढग पर ग्रन्थ रचने की चेष्टा की है। देव के ग्रन्थों ने अपने गन्देपन तथा प्रसाद-गुण-विहीनता के कारण ही अब तक प्रकाश का मुँह नहीं देखा, विहारी के दोहे बनने के समय से लेकर अब तक ३२ टीकाकार पा चुके हैं। कारण? विहारी मञ्जा और पवित्र बुद्धि वाला सरस्वती-पुत्र था। देव गन्दा पुत्र था। विहारी की कविता ने सर्व-प्रिय कहावतों का रूप धारण किया। देव की कविता को यह सौभाग्य नहीं प्राप्त हो सकता। हम विहारी को एक महाकवि मानते हैं और देव को तुक्कड़ कवि ( पर तुक्कड़ों में अच्छा )।” कहने की आवश्यकता नहीं, दोनों ही मतों में पक्ष-पात दिखाई देता है, अतएव इतने परस्पर विरुद्ध हैं। तो भी दोनों कवियों के काव्य-सौष्टव की अनेक सत्य विशेषताओं का इन मतों में कथन हुआ है। आगे निम्न आलोचक आचार्य शुक्ल जी का भी दोनों के विषय में मत देखिये— ‘शृङ्गार रस के ग्रन्थों में जितनी ख्याति और जितना

मान विहारी सतसई का हुआ, उतना और किसी का नहीं। इसका एक एक दोहा हिन्दी साहित्य का एक एक रत्न माना जाता है। ... मुक्तक कविता में जो गुण होना चाहिये वह विहारी के दोहों में अपने चरम उत्कर्ष को पहुँचा हुआ है, उसमें कोई सन्देह नहीं। ... जिस कवि में कल्पना की समाहार शक्ति के साथ भाषा की समास शक्ति जितनी ही अधिक होगी, उतना ही वह मुक्तक की रचना में सफल होगा। यह क्षमता विहारी में पूर्ण रूप से विद्यमान थी। ... इनके दोहे क्या हैं, रस के छोटे-छोटे छोट्टे हैं। ... अजुभावों और हावों की ऐसी सुन्दर योजना कोई शृङ्गारी कवि नहीं कर सका है। ... कहीं कहीं इनकी वस्तु-व्यञ्जना औचित्य की सीमा का उल्लंघन करके खेलवाट के रूप में हो गई है। ... अलङ्कारों की योजना भी इस कवि ने बड़ी निपुणता से की है। किसी कवि दोहों में कई कई अलङ्कार उलझे पड़े हैं, पर उनके कारण कहीं भटापन नहीं आया है। ... केवल शब्द-वैचित्र्य के लिए विहारी ने बहुत कम दाँहे रचे हैं। ... विहारी की भाषा चलती होने पर भी साहित्यिक है। वाक्य-रचना व्यवस्थित है और शब्दों के रूपों का व्यवहार एक निश्चित प्रणाली पर है। यह बात बहुत कम कवियों में पाई जाती है। ... भूषण और देव ने शब्दों का बहुत अङ्गभङ्ग किया है और कहीं कहीं गदन्त शब्दों का प्रयोग किया है। विहारी की भाषा इस दोष से भी बहुत कुछ मुक्त है। ... विहारी की कृति का मूल्य जो बहुत अधिक थांका गया है, उसे अधिकतर रचना की बारीकी या काव्यांगों के सूक्ष्म विन्यास की निपुणता की ओर ही मुख्यतः दृष्टि रखने वाले पारखियों के पक्ष से ही समझना चाहिये ... पर जो हृदय के अन्तस्तल पर मार्मिक प्रभाव चाहते हैं ... उनका सन्तोष विहारी से नहीं हो सकता। विहारी का काव्य हृदय में किसी ऐसी लय और सगीत का संचार नहीं करता, जिस की स्वर धारा कुछ देर तक गूँजती रहे। ... मार्मिक प्रभाव का विचार करें तो देव और पद्माक के कवित्त सवैयों का सा गूँजने वाला प्रभाव विहारी के दोहों का नहीं पड़ता दूसरी बात यह कि भावों का बहुत उत्कृष्ट और उदात्त स्वरूप विहारी में नहीं मिलता। कविता उनकी शृङ्गारी है, पर प्रेम की उच्च भूमि पर नहीं

पहुँचती, नीचे रह जाती है।” देव के काव्य-सौष्टव के विषय में इनकी सम्मति है, “रोति काल के प्रतिनिधि कवियों में शायद सब से अधिक ग्रन्थ-रचना देव ने की है।..... ये आचार्य और कवि दोनों रूपों में हमारे सामने आते हैं।... ..आचार्य के रूप में देव को भी कोई विशेष स्थान नहीं दिया जा सकता।.....कवित्व शक्ति और मौलिकता देव में त्व थी, पर उनके सम्यक् स्फुरण में उनकी रुचि विशेष बाधक हुई है। कभी वे कुछ बड़े और पेचीले मजमून का हौसला याँघते थे, पर अनुप्रास के आढम्बर की रुचि बीच ही में उसका अंगमंग करके सारे पद्य को कीचड़ में फँपा छकड़ा बना देती थी। भाषा में कहीं कहीं स्निग्ध प्रवाह न आने का एक कारण यह भी था। अधिकतर इनकी भाषा में प्रवाह पाया जाता है। कहीं कहीं शब्द-व्यय बहुत अधिक है और अर्थ अल्प। .....तुलान्त और अनुप्रास के लिए ये कहीं कहीं शब्दों को ही तोड़ते मरोड़ते नहीं थे, वाक्य को भी अविन्यस्त कर देते थे।.....इनका सा अर्थ सौष्टव और नवोन्मेष त्रिले ही कवियों में मिलता है। रोति काल के कवियों में ये बड़े ही प्रगल्भ और प्रतिभा-सम्पन्न कवि थे, इसमें सन्देह नहीं। इस काल के बड़े कवियों में इनका विशेष गौरव का स्थान है।”

उपर्युक्त तीनों चारों मतों के अनुशीलन से विहारी और देव के काव्य-सौष्टव की तुलनात्मक विशेषताएं पूर्णतया स्पष्ट हो जाती हैं। प्रथम के तीनों मत पक्षपात युक्त होने पर आचार्य शुक्ल जी के मत से सब बात स्पष्ट हो जाती है। इन्होंने वास्तविक रूप में निस्पक्षपाततया दोनों की काव्य गत सुन्दरताओं और कमियों का दिग्दर्शन करा दिया है। दो एक विहारी के उदाहरण भी—

अमिय हलाहल मद भरे, सेत स्याम रतनार ।  
जियत मरत भुकि भुकि परत, जित चितवत इक द्वार ॥

❀                      ❀                      ❀                      ❀

नहिं पराग नहिं मधुर मधु नहिं विकास इहि काल ।  
अली ! कबी ही सों बिंध्यो आगे कवन हवाळ ?

❀                      ❀                      ❀                      ❀

तंत्री नाद कवित्त रस सरस राग रति रंग ।  
अन-बूढ़े बूढ़े तरे जे बूढ़े सब अङ्ग ॥—विहारी ।

❁ ❁ ❁ ❁

हारदुम पलना विछौना नव पल्लव के,  
सुमन सिंगूला सोहै तन ह्वयि भारी है  
पवन झुलावै केकी कीर बतरावै देव,  
कोकिल हलावै—हुलसावै कर तारी दै ।  
पूरित पराग सों उतारा करै राई नोन,  
कुन्द कली नायिका लतान सिर तारी दै ।  
मदन महीप जू को बालक बसन्त ताहि,  
प्रातहि जगावत गुलाब चटकारी दै ॥—देव ।

❁ ❁ ❁ ❁

सूनो कै परम पदु ऊनो कै अनन्त महु,  
दूनो कै नदीस नदु इन्दिरा भुरै परी ।  
महिमा मुनीसन की संपति दिगीसन की,  
ईसन की सिद्धि बजबीथी विथुरै परी ।  
भादों की अन्धेरी अधिराति मथुरा के पय,  
पाय कै संयोग देव देवकी दुरै परी ।  
पारावार पुरन अपार पर-ब्रम्ह रासि,  
जसुदा के कोरै एक बार ही दुरै परी ॥—देव ।

हौं भई दूलह, वै दूलही, उलही सुख बेलिसी बेलि घनेरी;  
मैं पहिरौ पिय को पियरौ, पहिनी उन री । चुनरी चुनि मेरी ।  
देव कहा कहौं, कौन सुनै री ! कहा कहे होत, कथा बहुतेरी;  
जे हरि मेरी घरै पगजाहरि ते हरि चेरी के रङ्ग रचेरी ॥—देव ।

नोटः—दोनों के काव्यों की तुलनात्मक अलोचना के लिए देखिये

सा० २०० अक्ष पत्र २ संवत् २००२ प्रश्न ४ ।

अथवा

नारी की प्रकृति के कुछ रूपों का निरूपण करने में देव को जैसी सफलता



और सत्य मनोविज्ञान पूर्ण चित्रण किया है । देव और विहारी दोनों ही मानव स्वभाव-विशेषतया नारी-स्वभाव-के सूक्ष्म पारखी थे । इसका परिचय दोनों की नायिकाओं के वर्णन में मिल जाता है ।

किन्तु दोनों की शैली और सीमा भिन्न थी । विहारी का छन्द दोहा है । उसका समस्त काव्य दोहा-मय ही है । स्पष्ट ही दोहा जैसे छोटे से छन्द में किसी रूप का विशद-चित्रण संभव नहीं । तस्वीर के सभी पदल उसमें नहीं समा सकते । उसके कुछ ही रूपों का वर्णन हो सकता है । विहारी का चित्र ऐसा ही सकुचित है । उसने तोभी इसी छन्द में नायिकाओं के इतने सुन्दर चित्र खींचे हैं कि देखते ही बनता है । उन में अपूर्णता नहीं प्रतीत होती । दोहे का एक पद भाव का चित्र खड़ा करता जाता है । जो कमी रहती है, उसे सहृदय की कल्पना पूरी कर लेती है अनायास और इस प्रकार चित्र पूर्ण हो जाता है । नीचे एक ऐसा ही चित्र है—

वतरस लालच लाल की मुरली धरी लुकाय ।

सौह करै, भौहनि हँसै, दैन कहै नटि जाय ॥

नायिका बात करने का बहाना बनाने को मुरली छुपा देती हैं । फिर सौह करती हैं, हँसती हैं और नट जाती हैं ।

अभिमारिका देखिये —

जुवाति जोन्ह मै मिलि गई, नैक न होति लखाइ ।

सौंधे के डोरै लगी, अली चली सँग जाइ ॥

चांदनी रात में चन्द्र की सी कान्तिवाली नायिका मिल गई । और भी—

चितइ ललचौहे चखनु, डटि घूँघट पट मांइ ।

छल सौ चली छ्वाह के छिनकु छ्वाली छांइ ॥

नायिका छाया से छाया छुहा कर, घूँघट में से देखकर चल दी है । अनुराग की ममिक अभिव्यंजना है । और भी—

कहत नटत रीकत खिंकत, मिनत खिलत लजियात ।

भरे भौन मै करत है, दैननुही सय बात ॥

नायिका की मयुर चेष्टाओं से ही उसका रूप उपस्थित किया है। पूर्ण शृंगार रस भरा है। आलम्बन का उसकी रसमयी चेष्टाओं से ही चित्र उपस्थित किया गया है। रति और उसके साथ संचारियों का कैसा अनवरत सम्बन्ध है !

इनमें कोई भी चित्र श्रुत नहीं है। सहृदय के सामने भाव या रस का पूर्ण चित्र उपस्थित हो जाता है। अवश्य ही कुछ रंग सहृदय की कल्पना को भरने पड़ते हैं। किन्तु कल्पना को छेड़ देने वाले—उसको उद्गत करने वाले—और उसका पथ-प्रदर्शन करने वाले संकेत और तत्व भी तो दोहे में ही हैं। विहारी ने इन संकेत—मूक्तक अभिव्यंजनाओं से नायिकाओं और उनकी भावनाओं के विगद चित्र उपस्थित किये हैं। विहारी को अपनी भाषा और भावप्रकाशन की सामर्थ्य पर पूर्ण अधिकार है। अतएव वे छोटे छोटे संकेतों, चेष्टाओं आदि से सफ़्त चित्र उपस्थित करते हैं। वह चित्र अधिकतया अभिव्यंजना द्वारा ही उपस्थित किया जाता है। अभिधा असमर्थ रहती है। स्थूल वर्णन की दोहे में अधिक गुंजाइश नहीं रहती।

देव ने नारी-चित्र कवित्त और सवैयों में ही विशेष उतारे हैं। भाषा पर देव को भी अधिकार था। काव्य-पण्डित भी वे वैसे ही थे। इनका क्षेत्र-पुण्ड्र और विषय-ज्ञानों विस्तृत थे। इन्होंने नायिका भेद का पूरा ग्रन्थ लिखा, जय कि विहारी ने केवल मतमहं लिखी, जिसमें अन्य विषय भी हैं। छन्द देव का बड़ा था। अतः स्वभावतः चित्रण की दृष्टि में पर्याप्त गुंजाइश होती है। देव ने उम गुंजाइश का पूर्ण और उचित उपयोग किया है। उनके नायिका वर्णन में स्थूल रूप वर्णन आदि भी दुष्प्रा है और नारी की अन्त-भावनाओं का भी विस्तार से वर्णन हुआ है। नारी के किन्ती भी भाव का देव पूरा चित्र उपस्थित कर सके हैं, जिसमें कोई पहलू छूटा हुआ नहीं है। देव प्रतिभा सम्पन्न भावुक कवि थे। उन्होंने अपने अनुभव के आधार पर विविध नायिकाओं के मनोभावों के विविध दृशाओं में सुन्दर चित्र उतारे हैं। एक ही उदाहरण—

सनी के सकोच, गुरु मोच मृगलोचनि,

रिमानि पियमों तु टन नेकुँ हँमि द्युशो गात ।

देव वै सुभाय, सुसकाय, उठि गए यहि,  
सिसकि सिसकि निसि खोई, रोत पायो प्रात ।

को जानै री वीर ! विनु बिरहि विरह बिया,  
हाय हाय करि पड़ताय, न कछु सोहात ।

बड़े बड़े नैनन से आंसू भरि भरि ढरि,

गोरो गोरो मुख आजु ओरोसो बिलानो जात ॥

विरह में रो रो कर नायिका का बुरा हाल हो रहा है । और भी—  
पीछे पर धीने धीने संग की सहेली आगे,

भार डर भूपन डगर डारै छोरि छोरि ।

मोरै मुख मोरनि, थ्यौं चौकत चकोरनि त्याँ,

भौरनि की ओर भीरु देखै मुख मोरि मोरि ।

एक कर आली-कर ऊपर ही धरे, हरे—

हरे पग धरै, देव चलै चित चोरि चोरि ।

दूजे हाथ साथ लै सुनावति बचन, राज—

हंसन चुगायति मुक्तमाल तोरि तोरि ॥

कैसा सुन्दर और विशद चित्र है ! देखिये प्रेम के सामने नायिका को  
किसी की पर्वाह नहीं—

कोउ कहौ कुलटा, कुलीन, अकुलीन कहौ,

कोउ कहौ रकिनि, कलंकिनि कुनारी हौं ।

कैसा नरलोक परलोक बरलोकन मैं,

लीन्हीं मैं अलीक लोक लोकन ते न्यारी हौं ।

तन जाउ, मन जाउ, देव गुरुजन जाउ,

प्राण किन जाउ, टेक दरत न टारी हौं ।

वृन्दावन वारी बनवारी की मुकुट वारी,

पीत पट वारी वाहि मूरति पै वारी हौं ॥

देखिये मिन्नन से प्रथम ही उरोजों पर प्रेमाङ्कुर कैसे उठ आते हैं—

गौने के चार चली दुलही, गुरु लोगन भूषण भेष बनाये,

सीज सयान सखीन सिखायो बड़े सुख सासुरेहूके सुनाये ।



योद्धियो बोल सदा हंसि कोमल जे मन-भावन के मन भाये,  
 यों सुनि श्रोछे उरोजन पै अनु ॥ ग के शंकर से उठि आये ।  
 रस-केलि देखिये—

पान दियो हँसि प्यार मों प्यारी बहू लखि त्यों हँसि भौंह मरोरी ।  
 बांह गही ललचाइ लला, सुख नार्हीं कही सुसकाई किशोरी ॥  
 तोरि न लाज जेठानी सखीजन देव दिठाई करै नहीं थोरी ।  
 लाल जितै चितवै तियपै तिय त्यों त्यों वितौनि सखीन कि थोरी ॥

अन्य भी—

दूरि धरो धरो दीपक मिजमिलात मीनो तेज,  
 सेज के समीप छहरान्यो तम तोम सो ।  
 दूलहै दुराह आली केलि के महल गई,  
 पेलि कै पठाई बधू सरद के सोम सो ।  
 अक भरि लीन्हों गहि अचल को छोरे,  
 देव जोरु कै जनावै नव यौवन के जोम को ।  
 लाल के अधर बाल अधरनि लागिलागि,  
 उठी मैन आगि पंघिलान्यो मन मोम सों ॥

इसी प्रकार के देवने अनेक रसमय चित्र उतारे हैं नायिका और उसकी भावनाओं के । किन्तु यह कहना कि इस चित्रण में देव को विहारी से अधिक सफलता मिली है, ठीक नहीं है । दोनों ही कवियों ने अपनी अपनी शैली से नारी—प्रकृति के सुमधुर चित्र सफलता पूर्वक उतारे हैं । विहारी का क्षेत्र सीमित था और साहित्य भी सीमित ही था—केवल ७०० दोहे । तो भी विहारी के नारी—स्वभाव के चित्रण को देव से अवर नहीं ठहराया जा सकता । विहारी का कोई चित्रण नीरस अस्वाभाविक या अधूरा नहीं है । विहारी को उसमें पूर्ण सफलता मिली है । हां, उसकी शैली भिन्न है । अपनी सीमाओं के कारण विहारी ने सकेतात्मक, अभिव्यंजनात्मक शैली से काम लिया है । इसके लिए उन्हें कवि—प्रसिद्धियों या शास्त्रीय प्रसिद्धियों से भी सहायता मिली है । तभी वे अपने चित्रों को सफल बना सके हैं । उनको शैली अत्यन्त संक्षिप्त, संकेत—चित्रमय और व्यंजनात्मक है । देव की सीमा विस्तृत

थी। बड़े छन्द में कोई चित्र खींचने के लिए बांधनू भी बड़ा ही बांधना पड़ता है। देव ने भी मजबूत अच्छे बांधे हैं। कभी कभी छन्द पूर्ति के लिए उन्हें भरती के शब्द भी रखने पड़े हैं, जिसमें वहाँ अधिक-पदत्व या व्यर्थ-दत्व दोष भी आ जाता है। विहारी संक्षिप्त हैं, तो देव विशद हैं। विहारी ने अधिकतया सकेतों और व्यंजना से काम लिया है। देव ने वस्तु चित्रण या स्थूल चित्रण से भी बहुत काम लिया है। उनके चित्रण में अभिधा से भी पूरी सहायता ली गई है। अतः देव के नारी स्वभाव के चित्र, इस अर्थ में, बेशक विहारी से विशद हैं, नहीं तो, विहारी भी नारी चित्रण में देव से कम सफल नहीं रहे हैं।

दूरे, देव के नारी चित्र पर अश्लीलता का भी गहरा दोष लगाया जाता है। इनका शृ गार वर्णन अनेकत्र श्लोचिता को कोटि को पार करके हुआ है। इनके चित्रों में अश्लीलता झुंझूटी आती है। विहारी इस दोष से बहुत बचे हैं। विहारी का शृ गार वर्णन या नायिका वर्णन सीमा-बाह्य नहीं हुआ है। देव से इस विषय में साहित्यिकों की पूरी शिकायत है। स्व० दीन जी ने इसी अश्लीलता के कारण इन्हें 'हिन्दी साहित्य को बदनाम करने वाला प्रथम कवि' कहा है। यह उक्ति यद्यपि पक्षपातपूर्ण है, तो भी इसमें सत्यांश है। अन्य साहित्यिकों को भी देव के विषय में यह आपत्ति है। देव के नायिका भेद में ऐन्द्रियता त्रिलकुल वाच्य हो जाती है, किन्तु विहारी में वह व्यंग्य और सयत रहती है।

अतः विहारी और देव के नायिका वर्णन के विषय में उपयुक्त उक्ति सर्वथा पक्षपात-शून्य नहीं है।

४. "बानी सौं सहित सुधरन है मुहर जहां, धरत बहुत भांति अरथ समाज को। संख्या करि लीजै अलकार अधिक यामें, राखौ मति ऊपर सरस समाज को ॥" सेनापति ने अपनी कविता के विषय में यह गर्वोक्ति की है। आपकी समझ में यह कहाँ तक ठीक है? युक्ति-युक्त निरूपण कीजिये।

उत्तर—सेनापति की उपयुक्त गर्वोक्ति उनके मुँह से फवती है, झुरी नहीं लगती। उन्होंने अपनी कविता की वास्तविक विशेषताएँ ही ऊपर

कहीं हैं। सेनापति ऊंचे दर्जे के कवि थे, जिन्हें काव्य कला और भाषा पर पूरा अधिकार था। सेनापति ने अपनी कविता की ये विशेषताएं बताई हैं, “स्वर या संगीत, सुवर्ण, अर्थ-गौरव या अर्थ-बहुलता, अलंकार-पूर्णता और सरसता।” ये विशेषताएं किसी भी उच्च कोटि के काव्य की विशेषताएँ हैं। सेनापति के काव्य में ये पूर्णतया उपलब्ध हैं। उनकी रचना में संगीत है, सुन्दर वर्ण है, अर्थ-गौरव और सरसता पूरी तरह रहते हैं। और, अलंकार तो उसमें भरे पड़े हैं। सेनापति इन सभी के प्रयोग में दक्ष थे। उनकी कविता का भाव-पक्ष जितना सुन्दर है, कला पक्ष भी उतना ही, यत्कि उतसे बढ़कर, सुन्दर है। एक उदाहरण—

दामिनी डमक सुरचाप की चमक स्याम,  
घटा की झमक अति घोर घन घोर तें ।  
कोकिला कलापी कल कूजत हैं जित तिन,  
सीकर तें सीतल समीर की झकोर है ।  
सेनापति आवन कछो है मन भावन सु,  
लाग्यो तगसावन विरह जु र जोर तें ।  
आयो सखी ! सावन मदन सरसावन,  
लाग्यो है धरसावन सलिल चहुँ ओर ते ॥

भाषा देखिये कितनी संगीतमय है। अनुप्रास और चमक की कैसी बहार है ! कवि ने एक एक अक्षर चुन चुन कर रखा है। रस-मयता भी साथ है। रति का उद्दीपन होता है। भाषा का माधुर्य और संगीत और देखिये—

बिंब है अघर विम्ब कुन्द के कुसुम दन्त,  
उरज अनार निरखत सुखकारी हैं ।

❁

❁

❁

और भी—

अंजन सुरंग जीते खंजन कुरंग मीन,  
नैकु न कमल उपमा को नियरात है ।

नीके अनियारे अति चपल दरारे प्यारे,  
ज्यों ज्यों मैं निहारे त्यों त्यों खरौ ललचात है ।

❀

❀

❀

अर्थ—समाज देखिये, वाला को नवग्रहो की माला बना दिया गया है । रूपक का सुन्दर उदाहरण है—

अरुन अधर सोहै सकल वदन चन्द,  
भंगल दरम बुध बुद्धि कै विसाल है ।  
सेनापति जासौं जुव जन सब जीवत है,  
कवि अति मन्द मति चलत रसाल है ।  
तम है चिक्कुर, केतु काम की विजय निधि,  
जगत जगमगत जाके जोति जाल है ।  
अम्बर लसत भुगवति सुख रासिन सों,  
मेरे जान बाल नव ग्रहन की माल है ॥

और देखिये, विरह के आँसुओं से निरन्तर भीगते हुए उरोज युगलो को शिव की दो मूर्तियां बनाया गया है । नायिका प्राणप्रिय के दर्शनों की लालसा से उनपर आँखों से निरन्तर जल चढ़ा रही है—

लाल के बियोग तैं गुलाब हूँ तैं लाल, सोई—  
अरुन बसन ओढि जीग अभिलाख्यो है ।  
सैन सुख तज्यो, सज्यो रात दिन जागरन,  
भूलि हूँ न काहू और रूप रस चाख्यो है ।  
प्यारी के नयन असुँवान बरसत, तासौं,  
भीजत उरोज देखि भाऊ मन भाख्यो है ।  
सेनापति मानौं प्रानपति के दरस रस,  
शिव कौं जुगल जलसाई कर राखौ है ॥

विरह की गंभीरता के साथ उत्प्रेक्षा कैसी अच्छी खिली है ! भाषा और रचना सर्वथा भावानुकूल कोमल और संगीतमय है । अनुप्रास का माधुर्य तो इनकी भाषा में सदैव मिलता है । देखिये : म के पश्चात् क्या दशा होती है—

चित्त चुभी आनि, मुसकानि मन-भावन की.

मानि कुल कानि रैन दिन मरियत है ।

भूलि गयीं गेह सेनापति अति यादवो नेह,

चैन में न देह मैंन बस परियत है ।

लोग उतपाती काना-वाती हँ करत घाती,

जब गली वाकी नैकु पांड धरियतु है ।

एक संग रग ताकी चरचा चलावै कौन,

आखि भरि देखिवे की साध मरियतु है ॥

अलंकारों में सेनापति ने श्लेष, अनुप्रास और यमक का विशेष वर्णन किया है । एक देखिये, बुढ़ापे और कलियुग का कैसा वर्णन किया है—

द्विजन की जामैं मरजाद छूटि जात, भेष

पहिले बरन कौ न तन कौ निदान है ।

अग-छवि लीन स्रुति धुनि सुनिये न, मुख

लागी अथ लार है न नाक-हू को-ज्ञान-है ।

देखिये जवन सोभा घनी जुगलीन मांस,

नाम हूँ सो ना तौ कृष्ण केशों कौ जहान है ।

सेनापति जामैं जग आसा सों ही भटकत

याही नें बुढ़ापौ कलि काल के समान है ।

एक और पद्य देखिये, जिसमें ये उपर्युक्त सभी विशेषताएं मिलती हैं । पावस का वर्णन—

दूरि जदुगई, सेनापति सुखदायी देखौ,

आई रितु पाउस न पाई प्रेम-पतियाँ ।

धीर जलधर की सुनत धुनि धरकी है,

दरकी सुहागिन की छोह भरी छतियाँ ।

आई सुधि बर की हिये मैं आन खरकी लू—

मेरी प्रान प्यारी यह पीतम की बतियाँ

शीती औधि आवन की लाल मन-भावन की,

ढग भई बावन की सावन की रतियां ॥

सेनापति की उपर्युक्त गवोक्ति वस्तुतः गवोक्ति नहीं है ।  
वास्तव में सेनापति ने अपनी कविता में इन सभी विशेषताओं का समावेश  
किया है । एक और ऐसा ही सुन्दर पद्य लीजिये—

पोडस बरस की है खानि सब रस की है,

जो सुख बरस की है करता सुधारी है ।

ऊजरी कनक, मनि गूजरी कनक ऐमी,

गूजरी बनक बनी लालतन नारी है ।

सौह मो तिहारी सेनापति हैं विहारी मैं तो,

गति मति हारी जन रचक निहारी है ।

नन्द-के कुमार वारी प्यारी सुकुमार वारी,

भेष मारवारी मानों नारी मारवारी हैं ॥

५—निम्नलिखित अलंकार-युग्मों का भेद उदाहरण द्वारा भली  
भाँति समझाइये—

(१) यमक-श्लेष । (२) परिकर-परिकरांकुर । (३) तद्गुण-  
अतद्गुण ।

(१) यमक अनेक भिन्नार्थक या निरर्थक वर्ण-समूह की एक ही क्रम  
वा अनुपूर्वी से आवृत्ति को कहते हैं, अर्थात् जहाँ निरर्थक अथवा भिन्न अर्थ  
रखने वाले वर्णों की उसी क्रम या अनुपूर्वी से पुनः श्रुति हो, वहाँ यमक  
होता है । इसमें केवल वर्णों अथवा शब्दों की अनुवृत्ति होती है, अर्थ की  
नहीं । अर्थ भिन्न होता है, अथवा होता ही नहीं । जैसे—कवि-कविता ।  
इसमें कवि, कवि दो बार आये हैं । पहिला कवि सार्थक है, दूसरा कविता  
वाला कवि शब्द का यहाँ कुछ भी अर्थ नहीं । कहीं दोनों पद सार्थक होते  
हैं, किन्तु अर्थ-भेद होता है । यथा—कवि देव हिये सियरानी सबै, सियरानी  
को देख सोहाग सनी । यहाँ सियरानी सियरानी चार वर्ण या दो शब्द उसी  
क्रम से दो बार आये हैं और दोनों सार्थक हैं । पहिले का अर्थ ठडी है और  
दूसरे का सीतारानी है ।

इसके विपरीत श्लेष में शब्द या अर्थ की आवृत्ति नहीं होती । वहाँ तो अनेक अर्थ एक ही शब्द में ऐसे चिपके होते हैं जैसे मरेय से लकड़ी के टुकड़े । एक ही शब्द अनेक भिन्न अर्थ यताता है ममान रूप से । अतः किसी भी प्रकार की आवृत्ति का प्रश्न ही नहीं होता । यमक के लिए अनेक—दो तीन चार आदि—शब्द होने चाहियें, किन्तु श्लेष में शब्द एक ही चाहिये, पर उसके अर्थ एक से भिन्न अनेक होने चाहियें । जैसे—द्विजराज वाहणी का सेवन करता है । यहां द्विजराज शब्द के दो अर्थ हैं—चन्द्रमा और ब्राह्मण-राज । वाहणी के भी दो ही अर्थ हैं—पूर्व दिशा और शराव । अतः यहां दो अर्थ एक ही शब्द में श्लेष (चिपके हुए) होने के कारण श्लेष है । और भी जैसे—

रहिमन पानी राखिये बिन पानी सब सून ।

पानी गये न ऊबरे मुकता मानव चून ॥

यहाँ एक ही 'पानी' शब्द में यमक, इज्जत आश्रय और पानी तीन अर्थ श्लेष हैं ।

यमक और श्लेष में यही उपयुक्त भेद है ।

(२) परिकर अलङ्कार वहा होता है, जहाँ विशेषण विशेष अभिप्राय रखने वाले होते हैं । यथा—हे पतित-पावन श्री राम ! मुझ पतित का उद्धार करो । यहाँ राम का पतित, पावन विशेषण साभिप्राय है । क्योंकि 'पतित' पावन ही पतित का उद्धार करेगा ।

'परिकरांकुर वहां होता है, जहां विशेष्य साभिप्राय हो । जैसे—हे चक्रपाणि ! मेरे कर्म-जाल को काट दो । यहाँ विष्णु न कह कर उसको चक्रपाणि कहना विशेष अभिप्राय रखता है । चक्र से जाल काटने में सुविधा रहती है । अतः चक्रपाणि कहा गया, जो विशेष्य, विष्णु है । इसी प्रकार—हे शङ्कर ! शान्ति दे । शङ्कर का अर्थ शान्ति करने वाला ही होता है । अतः शङ्कर के शिव आदि अन्य नाम न कह कर शङ्कर कहा गया है ।

अतः विशेषण साभिप्राय होने पर परिकर और विशेष्य साभिप्राय होने पर परिकरांकुर होता है । यही भेद है ।

(३ तद्गुण वहां होता है, जहां कोई वस्तु किसी दूसरी वस्तु के गुण का ग्रहण कर ले अथवा जहाँ एक वस्तु का गुण दूसरी वस्तु में व्याप जाय। जैसे—

अधर घरत हरि के परत ओठ दीठ पट जोति ।

हरित बांस की बांसरी इन्द्र धनुष रँग होति ॥

यहाँ हरे बांस की बांसरी में, अधर का लाल, दृष्टि का नीला और पीतपट का पीलागुण संचरित हो जाते हैं और वह इन्द्र धनुष का रूप बन जाती है। इन्द्र धनुष में भी ये ही रँग होते हैं। यहाँ बांसुरी अन्यों के गुणों का ग्रहण करती है, अथवा अन्यों के गुण बांसुरी को अभिव्याप्त कर लेते हैं।

किन्तु अतद्गुण में, इसके विपरीत, एक वस्तु, संग होने पर भी, किसी दूसरी वस्तु के गुण का ग्रहण नहीं करती, अपितु अपने स्वरूप में स्थित रहती है। जैसे—चन्दन विष व्यापे नहीं, लपटे रहत भुजंग। यहाँ सर्पों का विष चन्दन में नहीं व्यापता, चन्दन सर्प के गुण का ग्रहण नहीं करता। और भी—यमुना के नीले और गंगा के श्वेत जल में स्नान करते हुए भी हे राजहंस ! तेरी वही शुभ्र कान्ति रहती है, तुम पर उनका कुछ असर नहीं होता। यहाँ राजहंस यमुना जल और गंगा जल के नीले—सफेद गुणों का ग्रहण नहीं करता। अपने स्वरूप में रहता है। तद्गुण और अतद्गुण में यही भेद है।

( ख ) करुणा और विप्रलम्भ शृंगार का पूर्ण रूप से परिचय देते हुए इनका भेद स्पष्ट कीजिये।

उत्तर—विप्रलम्भ शृंगार का भेद है। जहाँ रति स्थायी भाव होने पर देश काल आदि, प्रतिबन्धक कारणों से नायक नायिका के संयोग में बाधा हो, वहा विप्रलम्भ शृंगार माना जाता है। नायक और नायिका में पारस्परिक रति होती है, किन्तु किसी कारणवश वे मिल नहीं पाते और दोनों एक दूसरे के प्रेम में तड़पते हैं। जैसे—

हाँ ही बौरी विरह बस कै बौरो सब गांव ।

का जानै ए कहत हैं ससिंह सांत-कर नांव ॥

यहाँ नायिका को नायक के विरह में चन्द्रमा शीतल नहीं उत्ताप-



कर लगता है। नायिका का रति स्थायीभाव नायक का आलम्बन लेकर उद्गते हुआ है। चन्द्रमा आदि विरहोत्तेजक प्रकृति उद्दीपन से उद्दीप्त हुआ है। उसकी पागलपन की चेष्टा अनुभाव से उस रति का सहृदय को अनुभव हो रहा है और मतिविभ्रम, प्राचीन स्मृति आदि से वह स्थायीभाव संचरित या विकसित हो रहा है। इस प्रकार अपने कारणों से परिपुष्ट हुआ रतिस्थायीभाव रस कोटि को प्राप्त हो जाता है।

करुणा रस में भी प्रिय (आलम्बन) के मरण पर इसी प्रकार विरह या दुःख में तड़पा जाता है और उसी तरह की व्याकुल और पागलपन की चेष्टाएं होती हैं। जैसे—प्रिय पति के मर जाने पर भीड़ लग जाती है सम्बन्धियों की, शव को देख कर रोना पीटना होता है। यहाँ नायिका के शोक स्थायीभाव का आलम्बन प्रिय का शव होता है, जिसे आधार बनाकर शोक उठता है। आस पास रोने पीटने की परिस्थिति, शवत्रिया के साधन आदि उद्दीपन कारणों से वह उद्दीप्त होता है। नायिका की रोने पीटने, बाल नोचने आदि दुःख की चेष्टा रूपी अनुभाव से उसका सहृदय को अनुभव होता है। नायक के प्रति प्रेम, प्राचीन स्मृति विपाद आदि संचारी कारणों से वह संचरित या विशद होता है और इस प्रकार शोक-स्थायी भाव रस-दशा को प्राप्त होकर करुणा रस कहलाता है।

करुणा और विप्रलम्भ दोनों में विरह दशा होती है, दुःख और तज्जन्य व्याकुलता एक-सी होती है। दुःख-व्यंजक चेष्टाएं भी एक जैसी ही होती हैं। किन्तु दोनों में मौलिक भेद है। विप्रलम्भ में स्थायी भाव रति या प्रेम होता है, किन्तु करुणा में स्थायी भाव शोक होता है। विप्रलम्भ में वियोग किसी प्रतिबन्धक देश, काल आदि कारणों से होता है तथा संयोग की आशा बनी रहती है और आलम्बन जीवित होता है। किन्तु, करुणा में वियोग अनन्त होता है, मिलन की आशा नहीं होती और आलम्बन मृतक होता है। विप्रलम्भ में रति का आलम्बन प्रिय-प्रिया ही होते हैं, किन्तु विप्रलम्भ में शोक का आलम्बन प्रिय प्रिया के अतिरिक्त पिता पुत्र, भाई बहिन आदि सभी प्रिय जन हो सकते हैं। यही दोनों में अन्तर है।

( ग ) अघोलिखित पर संक्षिप्त किन्तु स्पष्ट टिप्पणियां लिखिये—  
अजहत्स्वार्था, साध्यवसाना, भावशबलता विभाव ।

उत्तर:—अजहत्स्वार्था शुद्धा लक्षणा के उस भेद का नाम है, जहां लक्षक पद अपने स्वार्थ (वाच्यार्थ) को नहीं छोड़ता, अपितु अन्य अर्थ का उपादान करता है । इसी लिए इस को अजहत्स्वार्था ( जो स्वार्थ को न छोड़ती हो ) कहा गया है । इसी का दूसरा नाम उपादान लक्षणा भी है, क्योंकि इसमें अपने अर्थ के साथ अन्य अर्थ का उपादान (पास लाना) करके बताया जाता है । जैसे—पगड़ी की लाज रखिये । यहां पगड़ी शब्द लाक्षणिक है । पगड़ी जब होने से वाक्यार्थ उपपन्न न होने पर, लक्षणा से पगड़ी शब्द, अपने पगड़ी रूप वाच्य अर्थ को न छोड़ते हुए भी, पगड़ी को धारण करने वाले पुरुष रूप अन्य ( लक्ष्य ) अर्थ का उपादान ( साथ लाना ) करके 'पगड़ी-धारी की लाज रखिये' इस अर्थ को बताता है । अतः यह अजहत्स्वार्था या उपादान लक्षणा नामक लक्षणा का भेद है ।

साध्यवसाना लक्षणा का वह भेद है, जहां उपमान और उपमेय अथवा विषयी और विषय दोनों में से, उपमान या विषयी का ही शब्द द्वारा कथन हो, उपमेय अथवा विषय का कथन न हो । गौणी लक्षणा में, जहां उपमानो-पमेय में से केवल उपमान का ही कथन हो, अर्थात् उपमान उपमेय का अध्यवसान करले, वहां साध्यवसाना लक्षणा होती है । जैसे—“ओ ! गधे आदमी” न कह कर कोई ‘ओ ! गधे’ इतना मात्र कहे । यहां गधे उपमान ने मूर्ख आदमी का अध्यवसान कर लिया, अर्थात् उपमेय का कथन न करके केवल उपमान का ही कथन हुआ है । शुद्धा लक्षणा में, जहां विषयी विषय को निगीर्ण करले अथवा जहां विषय को न कह कर केवल विषयी का ही कथन हो, वहां साध्यवसाना होती है । यथा—“आयुरूपी घी को खाले” न कह कर कोई “ आयु खाले” इतना मात्र ही कहे । यहाँ आयु के कारण घी विषय का कथन न कर के केवल आयु ( विषयी ) का ही कथन हुआ है । साध्यवसाना ऐसे ही स्थलों पर होती है । रूपकातिशयोक्ति का यही कारण बनती है ।

भावशबलता ऐसे स्थल पर मानी जाती है, जहां अनेक सम न

चमत्कारक भावों की शबलता ( विचित्रता-विविध वर्णता ) ही अर्थात् जहाँ अनेक भावों की एकत्र स्थिति का वर्णन हो—एक के बाद दूसरा और दूसरे के बाद तीसरा, इस प्रकार से अनेक भावों का अभिव्यंजन होता हो। यथा—

कहत, नटत, रीकत, खिकत, मिलत, खिलत, लजियात ।

भरे भौन मैं करत है नैननु ही सब बात ॥

यहाँ, कहना, नटना, रीकना, खीकना, खिलना, लजाना आदि अनेक भावों की क्रमशः स्थिति दिखाई गई है। अथवा सीता वियोग में राम के हृदय में देखिये किस प्रकार एक के पश्चात् एक भाव की कैसे क्रमिक स्थिति दिखाई गई है—

मम मन सीता आश्रम नहीं ।

हा ! गुण खानि ! जान की सीता !

सुनु जानकी तोहि बिनु आजु—

हर्षे सकल पाइ जनु राजु ।

किमि सहि जाहि अनख तोहि पाहीं ।

प्रिये ! वेगि प्रगटत कस नहीं ।

यहाँ राम के मन में प्रथम शका होती है कि जानकी आश्रम में नहीं है, फिर सीता को याद करके विषाद होता है, फिर प्रजाप या वितर्क होता है और मिलने की उत्कंठा होती है। भावशबलता ऐसे ही स्थलों में होती है।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र २ संवत् २००६

१—निम्नलिखित पदों की ससन्दर्भ व्याख्या कीजिये—

(क) यज्जिय घोर निसांन राँन चौहान चहाँ दिस ।

सकल सूर सामन्त समरि बल जंत्र मंत्र तिस ॥

उट्टिराज प्रथिराज... ..दुरेठ रंग नवसत्त वर ॥

प्रसंग—पृथ्वीराज रासो के 'पद्मावती विवाह वर्णन' प्रकरण से लिया हुआ पद्य है। पृथ्वीराज को राजा लोग घेर लेते हैं। उस समय पृथ्वीराज के युद्ध का वर्णन है।

अर्थ—राजा चौहान के चारों दिशाओं में युद्ध के घोर बाजे ढोल आदि बजे । मध सूर सामन्तों ने अपने बल और इसी प्रकार जंत्र मंत्रों का स्मरण किया । पृथ्वीराज उठा, मानो वीर नट अपना चमत्कार दिखाने लगा हो । तबवार मन के वेग के समान तेज चलती है, मानों शरीरों पर बिजली गिर रही हो । शूरवीर इस कौतुक (चमत्कार) को देखकर थक गये, पृथ्वी रक्त से प्लाघित हो गई । वीर गण हृदय में हर्षित होकर उल्लास के साथ सचेत हुए और नव रक्त में रंग कर फटक उठे ।

पृथ्वीराज के युद्ध कौशल का वर्णन है, जो कवि ने उपमा, उत्प्रेक्षा और अतिशयोक्ति से पूर्ण किया है । युद्ध की मारकाट के समान ही भाषा भी ओजस्विनी है । उसमें गति है, शक्ति है ।

### अथवा

नायण आज न मांड पग.....तौ दीजै घण रग ॥

प्रसंग—कविराजा सूर्यमल का दोहा है । किसी वीरांगणा की उक्ति है, जिसका पति अगले दिन जंग में जाने वाला है ।

अर्थ—हे नायन ! आज पांव न माण्ड (रग) । कल सुना जाता है, युद्ध है । यदि पति धराशायी हो जायेंगे, तो खूब रंग देना ।

नायिका का सती होने की ओर संकेत है । उसका उत्साह अथवा चीरता व्यंजित होती है । वह जल मरने से डरती नहीं । भाषा स्वाभाविक और गतिमय है ।

गीध कलेजौ चीन्ह उर.....मूछां मूंह भिलाय ॥

प्रसंग—कविराजा सूर्यमल का ही दोहा है । वीरांगना युद्ध में मरे पति के शव का वर्णन कर रही है

अर्थ—गीध ने कलेजा, चीन्ह ने वक्षस्थल और कक नामक पत्ती ने आंतों को नष्ट कर दिया ( खालिया ) । तो भी कंत ( स्वामी ) का ऐसा रुआय है कि मूछें भवों का स्पर्श करती हैं ।

पति के शव को देखकर वीर पत्नी रोती नहीं । मृतक पति में भी उसको वीर-भाव के दर्शन होते हैं । पति के प्रति अगाध रति और श्रद्धा के साथ उसका अपना वीरभाव भी व्यक्त होता है ।

अर्थ—हे याले यह अपूर्व ( जो पहिले नहीं देखी ) भक्ति नो मैने तुम में ही देखी है कि जो प्रसाद की माला ( कृष्ण द्वारा प्रगन्नता से दी हुई ) लेकर ही शरीर कदम्ब पुष्पों की माला बन गया ( रोमांचित बन गया—शरीर में प्रफुल्लता व्याप गई ) ।

नायिका का अनुराग व्यंग्य है। कृष्ण के प्रेम की प्रसाद-माला पाकर शरीर में रोमांच सात्विक भाव का उदय हुआ है। रूपक है। अन्त्यानुप्रास है।

भूषण भार संभारि है..... मोमा ही के भार ॥

प्रसंग—विहारी का दोहा है। समी नायिका के स्वाभाविक मौन्दर्य का वर्णन कर रही है।

अर्थ—(तुम्हारा) यह सुकुमार तन भूषणों के भार को (भला) क्यों (कैसे) संभालेगा ? (तुम्हारी तो स्वाभाविक) शोभा ही के भार से ज़मीन पर पाँव सीधा नहीं पड़ता।

विहारी की नाजूक ख्याली का उत्कृष्ट उदाहरण है। शोभा जैसी वस्तु का भी भार होता है ! नायिका का सुकुमार शरीर उसे नहीं संभाल सकता। सीधा पाँव नहीं पड़ता। यौवन-मद व्यंजित है। नायिका का स्वाभाविक सौन्दर्य और सुकुमारता अलङ्कारों को गहन नहीं कर सकते। अत्युक्ति और अनुप्रास अलङ्कार हैं।

### अथवा

मानहुं सुख दिखरावनी..... सौतिन दियो सुहाग ॥

प्रसङ्ग—विहारी का दोहा है। किसी नव-वधू के सौन्दर्य, सौभाग्य और आकर्षण का वर्णन किया गया है।

अर्थ—मानो मुँह-दिखाई में ही, दुलहिन के प्रेम में पड़ कर, सास ने घर-घर संभाल दिया, लहला (पति) ने अपना मन सौंप दिया और सौतों ने अपना सोहाग दे दिया (उन्हें आशा नहीं रही कि नवीन दुलहिन के सामने उनकी ओर भी पति आकर्षित होंगे)।

नव-वधू के आते ही सवने उपयुक्त वस्तुएं ऐसे सौंप दीं, मानो मुँह-दिखाई में दे दी हों। नायिका का अनुपम सौन्दर्य, सौभाग्य और आकर्षण का सूचन है। उत्प्रेक्षा और अनुप्रास अलङ्कार हैं।

कीन्हेहु कोटिक जतन . . . . . पानी में कौ लौन ॥

प्रसङ्ग—विहारी का दोहा है। भक्ति की या रति की चरम दशा का वर्णन है, जहाँ भक्त स्वत्व खोकर तद्रूप हो जाता है। मन का लय हो जाता है।

अर्थ—करोड़ों यत्न करने पर भी, अथ कहो कौन निकाले ? मेरा मन तो मोहन के रूप में मिलकर पानी में का नमक बना हुआ है (मन का मोहन के रूप में ऐसा लय हो गया है, जैसे नमक का पानी में हो जाता है और उसे कोई निकाल नहीं सकता)।

विहारी ने मन की लीन दशा में, नमक के पानी में घुलने की दशा का आरोप करके, मन की तदाकारता (भगवद् रूपता) बताई है। मन के लय होने पर ही मोक्ष का अधिकारी बनता है। भक्त की यह नित्य दशा है—जैसे नमक और पानी के मिलने की, दोनों में पृथक्ता नहीं की जा सकती। अनुप्रास भी है।

या अनुरागी चित्त की . . . . . उज्ज्वल होइ ॥

प्रसङ्ग—विहारी का ही दोहा है। कृष्ण-प्रेम की विलक्षणता का वर्णन है।

अर्थ—इस अनुरागी (प्रेमी और लाल वर्ण के) चित्त की गति (दशा) कोई नहीं समझ सकता। यह ज्यों-ज्यों श्याम (कृष्ण और काले) रंग (प्रेम और रंग) में डूबता है, त्यों-त्यों उज्ज्वल (स्वच्छ और श्वेत) होता जाता है।

कृष्ण के प्रेम में पढ़कर चित्त शुद्ध हो जाता है। इसी को कवि ने श्लेषमूलक विरोधाभास अलङ्कार से चमत्कारक ढंग में व्यक्त किया है। श्लेष और विरोधाभास का अंगंगिभाव से संकर है।

(घ) रजनी के समय विन सीरकन सोयो जाय . . . . .

लीजिये समुक्ति एक भांति सी बनाई है ॥

प्रसङ्ग—कविवर मेनापति का कवित्त है। श्लेष का आधार लेकर प्रीप्स ऋतु और हिम-ऋतु का एक-सा वर्णन किया है।

अर्थ—(द्व्यर्थक शब्दों के प्रयोग से कवि गर्मी और सर्दी दोनों

ऋतुओं का एकत्र वर्णन करता है) गर्मी में रात के समय बिना सीरक (इंडक) के नहीं सोया जाता (और सर्दियों में बिना शीतकण के ही सोया जाता है)। (गर्मी में) साफ सुथरा (पसीने वाला नहीं) शरीर ही अच्छा लगता है (और सर्दियों में सुन्दर प्रिया का शरीर अच्छा लगता है)। (गर्मी में) राजा लोग रंगे हुए घर रखते हैं और रसों में रुचि रखते हैं अर्थात् रस पीने की कामना रखते हैं (सर्दी में राजा लोग रंगे हुए, सुगन्धित और रुचिर दुशाळे (शाल) रखते हैं)। गर्मी में सूर्य की किरणों से शरीर ताया जाता है (और सर्दियों में शरीर को सूर्य की किरणों से तपाया जाता है)। (गर्मी में) अधिक शीतल होने के कारण चन्दन (बहुत) सुहावना लगता है (और सर्दियों में अधिक शीतल होने से चन्द्र नहीं सुहाता)। (गर्मी में) आंगन (घर) में ही कल (चैन) पड़ती है, (याहर तो) जैसे अग्नि जल रही है अथवा अंगों में कल नहीं पड़ती, अग्नि ऐसी जल रही है (और सर्दियों में घर के आंगन में ही ज्यों त्यों अग्नि जलाकर चैन पड़ती है)। सेनापति कहते हैं कि समझ लीजिये, ग्रीष्म और हेमन्त ऋतुएं, एक-सी बना दी हैं।

सेनापति का ऋतु-वर्णन का पद्य है। श्लेष के प्रयोग का उत्कृष्ट उदाहरण है। दोनों ऋतुओं के कवि ने समान ही विशेषण दिये हैं। याँ अनुभूतिपूर्ण कहीं हैं। श्लेष दुरूह नहीं है, सरल है। साधारण शब्दों की पूर्वापर की जोड़ तोड़ से ही दोनों अर्थ बताये गए हैं। श्लेष में क्लिष्टता का दोष नहीं आया है, जोकि अन्य केशव आदि में मिलता है। सेनापति के श्लेष-वर्णन की यही विशेषता है। श्लेष के साथ अनुप्रास का मधुर-योग है।

नोट—वैकल्पिक पद्य देव के नवीन संग्रह में नहीं आया है।

२. पृथ्वीराज रासो के काव्य तत्व का सोदाहरण उद्घाटन करते हुए रासो ग्रन्थ परम्परा में उसका स्थान निर्धारित कीजिये।

उत्तर—श्री मोतीलाल मैनेरिया के शब्दों में “चन्द्रधरदायी डिंगल काव्य के अमर जीवों में से एक हैं।” और, उनका काव्य “डिंगल साहित्य का अमूल्य रत्न, काव्य कला का उत्कृष्ट नमूना है और हिन्दी भाषा-भाषियों

के गौरव की वस्तु माना जाता है ।..... और एक उच्च कोटि के महाकाव्य के सभी गुण पूर्ण रूप से उसमें पाये जाते हैं ।”

काव्य कला की दृष्टि से रासो महाकाव्य है । इसमें प्रथमभगत समस्त विशेषताएं मिलती हैं । काव्य के दो पक्ष होते हैं—श्रान्तरु और बाह्य । ये दोनों ही पक्ष रासो के प्रयत्न हैं । इसमें लगभग एक लाख छन्दों में और ५६ समयों या प्रस्तावों में पृथ्वीराज के समस्त चरित्र का वर्णन हुआ है । वीर रम प्रधान है और शृङ्गार उसका प्रधान सहायक है । चन्द्र इन दोनों ही रसों के वर्णन में निवृद्धि-प्राप्त थे । उन्होंने दोनों का ही सजीव वर्णन किया है । चन्द्र महान् कल्पनावान् और प्रतिभा-सम्पन्न व्यक्ति थे । विद्वत्ता भी उनकी अत्यंत गम्भीर थी । काव्य शक्ति उनकी अपूर्व थी । उन्होंने जिस विषय का भी वर्णन किया है, उसका सजीव चित्र उपस्थित कर दिया । प्रेम वर्णन, युद्ध वर्णन दोनों विस्तारग. हुए हैं । इनके अतिरिक्त अन्य सभी रस यथोचित रूप में यत्र तत्र आये हैं । महाकाव्य के ढंग में रासो में संध्या, रात्री, प्रभात, चन्द्रमा, मृगया, वनविहार, ऋतु, संभोग, वियोग विवाह, रणयात्रा आदि अनेक विषयों का वर्णन हुआ है, जो चन्द्र की अग्राध वर्णन शक्ति का परिचायक है । सभी विषयों का विशद और चित्रमय वर्णन हुआ है । पात्रों का चरित्र-चित्रण भी उपयुक्त रूप में किया गया है । व्यक्तिगत चरित्र-चित्रण के अतिरिक्त हिन्दू मुसलमान दोनों प्रमुख जातियों के स्वभाव, विशेषताओं आदि का चित्रण हुआ है । पृथ्वीराज और उनके सम्बन्धियों, पत्नियों, सामन्तों आदि का चरित्र यथानुरूप चित्रित किया गया है, जो स्वाभाविक और स्पष्ट है । कथा का प्रवाह तीव्र है । कथा बड़ी गतिमती है । कहीं भी वह शिविर ढालकर नहीं पड़ती । लगातार क्रियाशील रहती हुई पाठक के साथ आगे ही आगे बढ़ती है । कोई पात्र भी निश्चेष्ट नहीं है । सभी अपने-अपने कार्यों में क्रियाशील हैं । अतएव रासो में श्रेष्ठ काव्य के गुणों के साथ २ दृश्य काव्य की-सी क्रिया-शीलता और प्रत्यक्षवत्ता भी आ जाती है । इसी कारण से कई विद्वानों ने यह भी माना है कि रासो वस्तुतः प्रदर्शन के लिए लिखा गया था, इसमें पृथक् २ प्रसंगों का वर्णन ऐसे ही नाटकीय ढंग में हुआ है । किन्तु यह बात



मान्य हो या न हो, इतनी तो अवश्य मानी जाती है कि रामो के वर्णनों और कथा में महाकाव्यीय गुणों के साथ नाटकीय गुण भी मिलते हैं। रस, भाव आदि के प्रत्यक्ष दर्शन होते हैं। कथानक में एक ही रस मुख्य होने पर भी वर्णनों में पिष्टपेषण नहीं हुआ है। युद्ध वर्णन के प्रत्येक भिन्न स्थल में भिन्नता या विविधता से वर्णन हुआ है। सर्वत्र नवीन प्रसंग और नवीन कल्पना एवं वर्णनविविधता के दर्शन होते हैं।

महा काव्य के ढंग में, चन्द्र ने विषयानुरूप विभिन्न छन्दों का भी प्रयोग किया है। कवित्त या छप्पय, दांहा, तोमर, घोटक, गाहा या गाथा, साटक, बधुआ, भुजंगप्रयात, पद्धरी, भुजगी, रसावला, अरिख, मारख मलय्या, हनूफाल, विराज आदि छन्दों का प्रयोग किया है। इनमें अनेक ऐसे हैं, जिनका प्रयोग केवल चन्द्र ने ही किया है। पिंगल में इनके नाम नहीं आये हैं। बधुआ, हनूफाल, मुरिखल आदि ऐसे ही छन्द हैं। चन्द्र ने इन सभी छन्दों का अधिकार में, विषयानुरूप प्रयोग किया है, जो शास्त्र-सम्मत हैं। छन्दो-भग प्रायः नहीं हैं, छन्द की गति और यति दोनों का उचित निर्वाह है। कोमल रसों में कोमल और श्रोजपूर्ण रसों में श्रोजस्वी छन्दों का प्रयोग किया है।

श्रलङ्कार शास्त्र के भी चन्द्र पंडित थे। अतः रस, भाव, रीति, गुण आदि का सभ्यक् निर्वाह हुआ है। लक्षणा, व्यंजना है। श्रलङ्कारों में शब्दालङ्कार तो इन की रचना में सर्वत्र ही मिलते हैं। अर्थालङ्कार उपमा-रूपक, उध्पेक्षा, अतिशयोक्ति आदि का पूर्ण प्रयोग हुआ है। अभिधा लक्षणा और व्यंजना तीनों का सुन्दर सन्निवेश रसों में मिलता है। श्रलङ्कारों की स्थिति सर्वत्रैव रहती है। काव्य की रीति और गुण भी यथोचित रूप में विषयानुरूप आये हैं। कोमल रसों में कोमला या मधुरा रीति का व्यवहार है और वीर आदि श्रोजस्वी रसों में शैली श्रोजपूर्ण उद्धत होकर चली है। काव्य में संगीत का भी विशेष योग रहता है। संगीत के लिए तो कवि ने कहीं कहीं भाषा का रूप भी बदल दिया है।

भाषा चन्द्र की डिगल या पिंगल में से एक मानी जाती है। मैनेरिया आदि कुछ विद्वान् रसों की भाषा को अन्य भाषाओं से मिश्रित डिगल मानते

हैं। अन्य प्राचार्य शुक्ल जी आदि कुछ विद्वान् और अनेक पश्चिमीय विद्वान् इसे पश्चिमी हिन्दी या पिंगल मानते हैं। व्रज भाषा के प्रारम्भिक रूप का ही पिंगल (काव्य भाषा) के रूप में पहिले व्यवहार होता था। भाषा कोई सी भी हो, वह विषयानुरूप है। उसमें बल है, श्रोज है, सामर्थ्य है, लोच है और सबसे बड़ी बात पूर्ण प्रवाह एव संगीत है। वीर या युद्ध वर्णन में वह द्वित्व-बहुल श्रोजस्विनी बन कर चली है और शृङ्गार आदि कोमल रसों में कोमलकान्त पदावली का लेकर चली है। भाव और भाषा को इम अनुपपत्ता के कारण ही रासो की कविता सर्व-सुन्दर बन पडी है। इसके काव्य-सौन्दर्य को टॉड, प्रियमन, तामी, टेयो टोरी आदि पश्चिमीय विद्वानों ने मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है।

इस प्रकार काव्य के अपितु महाकाव्य के समस्त सद्गुणों से समन्वित पृथ्वीराज रासो हिन्दी का आदि महाकाव्य माना जाता है। स्व० श्री हरि श्रौधर्जा ने चन्द्र का हिन्दी का चौसर कहा है। अपने महा काव्य के उपयुक्त ही चन्द्र का गीर-केसरो पृथ्वीराज जैसा चरित-नायक मिल गया था, जिसमें यह काव्य और भी उत्कृष्टतर हो गया।

महा काव्य के नाते, रासो में जातीयता के भाव भी पूर्णतया मिलने हैं। प्रसुम्बतथा यद्यपि हममें पृथ्वीराज की व्यक्तिगत वीरता या महत्ता का ही वर्णन हुआ है, तो भी सुसलमान जाति के साथ युद्ध के प्रसंग में, हिन्दु-जातीयता और स्वदेशभक्ति की पूरी भावनाएं मिलती हैं। वीर गाथा काल के अन्य क्रिमी रासो काव्य में यह विशेषता नहीं मिलती। रासो अपने काल की जातीयता का प्रतिनिधि महा काव्य है, जिसमें अपने कालकी परिस्थिति और भावनाओं का स्पष्ट प्रतिबिम्ब मिश्रित है, जिसके कारण यह महाकाव्य अपने सम-सामयिक अन्य काव्यों से विशेष हो जाता है। इस काव्य को वस्तुतः हिन्दु मुस्लिम संघर्ष की अमर कथा भी माना जाता है।

रासो ग्रन्थों में पृथ्वीराज रासो सर से प्रथम उपलब्ध महाकाव्य माना जाता है, जिसके गुणों या विषेताओं और उच्चस्तर को अन्य कोई रासो नहीं पहुँच सकता। वीर वर्णन के लिए इसीलिए इस महा काव्य की गैली आगे के वीर कवियों का आदर्श और मार्ग-दर्शिका रही। रासो का

आगे के वीर-काव्यों पर विशेष प्रभाव पड़ा। मैनेरिया जी ने रासोको ढिगल के समस्त रासो काव्यों में प्रमुख माना है। आचार्य श्यामसुन्दरदास के शब्दों में “पृथ्वीराज रासो समस्त वीर गाथा युग की सबसे अधिक महत्वपूर्ण रचना है। उस बाल की जितनी स्पष्ट झलक इस एक ग्रन्थ में मिलती है, उतनी दूसरे अनेक ग्रन्थों में भी नहीं मिलती.....रसात्मकता के विचार में उसकी गणना हिन्दी के थोड़े से उत्कृष्ट काव्य-ग्रंथों में हो सकती है।”

रासो के पूर्ण काव्य चमत्कार के दर्शन उन स्थलों पर होते हैं, जहाँ चन्द्र ने रूप-वर्णन, युद्ध-वर्णन और सेना-वर्णन किया है। देखिये नीचे पद्मावती के रूप का वर्णन क्या सुन्दर और रसमय किया गया है—

मनहुं कला ससि मान कला सोलह सो यन्निय ।  
 बाल ब्रेस ससि ता समीप अन्नित रसपिन्निय ॥  
 विगसि कमल मृग भ्रमर वैन रञ्जन मृग लुट्टिय ।  
 हीर कीर अस विभव मोति नखसिख अट्टि घुट्टिय ॥  
 छत्रपति गयन्द हरि हंस गनि विह वनाय मंचय सचिय ।  
 पद्मिनीय रूप पद्मावतिय मनहु काम काम्निनिक रचिय ॥

सुन्दर आलंकारिक भाषा में पद्मावती के रूप का आलंकारिक और रसमय वर्णन किया गया है। नीचे एक युद्ध का वर्णन देखिये—

गही तेग चहुँवान हिन्दवान रानं, गजं जूथ पार कोप केहरि समान ।  
 करे रुंड मुण्ड करी कुम्भफारे, धरे सूर सामन्त हुकि गर्ज मारे ॥  
 करी चीह चिक्कार करि कलप भग्गे, मटं तंजियं लाज उमंग मग्गे ।  
 दौरि गज अंध चहुँवान केशी घेरीयं गिरहं चिहौ चक्क फेरो ॥  
 गिरहं उडी भांन अन्धाकर रैनं, गई सूधि सुज्मै नहीं मज्मैनेनं ।  
 सिरं नाय कम्मान प्रथिराज राजं, पकरियै साहिजिम कुलिगवाज ॥ आदि ।

पृथ्वीराज के युद्ध का वर्णन है, विशदता और स्पष्टता चित्रित है। युद्ध का पूरा रूप ही उपस्थित करने का प्रयत्न है। सेना का वर्णन देखिये कैसा ओजस्वी और विशद है —

हुआ सह सुसह नह भरं, घन घेरिक कीर्ण सुपौत्र सरं ।  
 लखलिप्य मिले दल समिलियं नर भद्रव याहल संमिलियं ॥  
 सुश्रगै हथनारि अपार सजं, तिन देपत वाहर दूरभजं ।  
 तिन रिट्ठ हजा, उ मत्तचलै छहरित्त करत करी तिहले ॥  
 तिन पिट्ठह फौज गहवरियं थरि गोरिय सुट्टकरं धरियं ।  
 कमनैत अभूज सुलप्पलियं तिन मध्य ततारह छत्र दिव्य ॥  
 सुग्सान तनें दल उप्पट्ठयं मनु साहर सत्त उलट्ट भयं ।  
 जलवानिय पानिय अद्ध सरं, जोशानिय पानिय खेतवरं ॥

नोट—श्रीर देखिये सा० २० प्रश्न पत्र २ संवत् २००२ प्रश्न ३

अथवा

“राजस्थानी साहित्य में वीर रस की उत्साह प्रदायिनी धारा अतस्र प्रवाहित हुई है तथा शृंगार के रमणीय स्रोत ने उस की स्फूर्तिदायिनी पुष्टि की है ।”

अपने पाठ्य ग्रन्थों के उदाहरण देने हुए उपर्युक्त का विवेचन कीजिये ।

उत्तर—राजस्थानी साहित्य का प्रारंभ उस काल से होता है, जब हम प्रदेश में सदैव यवनों से सघर्ष रहते थे । सुमलमानों से ही नहीं, आपस में भी हिन्दू राजाओं के ऐसे आपसी द्वेष के विवाद प्रतिदिन रहते थे कि राजपूत का पेशा ही युद्ध-वीर का हो गया था । ऐसे ही काल में भाटों चारणों के द्वारा अपने अपने आश्रयदाता राजा लोगों के शौर्य वीर्य आदि की प्रशंसा में राजस्थानी के साहित्य का प्रारंभ हुआ था । अतः उन के काल में जिन भावना-विशेषों की प्रमुखता थी जातीय जीवन में, उन्हीं का प्रमुख-तया वर्णन भी हुआ । उनके काल में वीर भावना सर्व-प्रधान थी । दक्षा बक्षा, क्या मां क्या भाई, क्या बेटा और क्या पत्नी-सत्र में वीर भावना प्रमुख थी । युद्ध क्षत्रिय या राजपूत का धर्म था । उससे पराङ्मुख होना क्षत्रिघर्म के विरुद्ध समझा जाता था, जिसे नव नव राज्य जीतने का निरन्तर लोभ न रहे, वह आदर्श क्षत्रिय नहीं माना जाता था । ऐसे वीर-काल के भाट और चारण लोग भी वीर ही थे । वीर रस ही उनको भी अधिकतया रुचिकर था । वे

स्वयं भी युद्ध में जाते थे। भाग भी लेते थे। अतः अपने काव्य में उन्होंने प्रधानतः वीर रम का ही वर्णन किया। उन्होंने वीर भावनाओं के साथ आंग्रे देखा युद्ध वर्णन भी किया।

किन्तु हम वीर भावना के साथ जाति में एक अन्य प्रवृत्ति भी विद्यमान थी। वह थी सौन्दर्य की विलास की और शृंगार की। राजागण अनेक विवाह करते थे। स्वयंम्बर होते थे। स्वयंवरों से कन्याओं को युद्ध करके उठा ले जाना परम वीर कृत्य माना जाता था। जो दो चार लड़कियाँ न भगा लाये, वह वीर ही नहीं माना जाता था। राजपूत राजाओं के दरबारों में विलास वृत्ति बढ़ी हुई थी। राग रग, नाच, गान आदि होते रहते थे। वीर के लिए युद्ध के पश्चात् मनोविनोद और विलास की भी आवश्यकता मानी जाती थी। अतएव जहाँ नवीन भूमि जीत कर राज्य-विस्तार करने उसका कर्तव्य माना जाता था, वहाँ सुन्दरी कन्याओं को भी जीत कर लाना एक प्रमुख विशेषता बन गई थी। भट्ट कवियों ने भी लोकानुकरण किया और शृंगार वर्णन भी किया। राजाओं के जहाँ युद्ध का या अन्य वीर-कृत्यों का वर्णन किया गया, वहाँ उनके अनेक विवाहों और विलासों का भी वर्णन हुआ, जिनमें अनेक कवित्त थे और अनेक अलंकार। इस प्रकार साहित्य में ये दोनों धाराएँ प्रमुखतया चल पड़ीं। राजपूताना क्योंकि बहुत दिनों तक मुसलमानों से संघर्ष करता रहा है, राजपूत-विद्रोह मुसलमानों के राज्य के अन्त तक चलता रहता है, अतः राजस्थानी साहित्य में भी वीर-वर्णन चलता रहता है। साथ में शृंगार भी।

वीर और शृंगार दो विरोधी रम हैं। किन्तु डिगल के वीर वर्णन की यह प्रमुख विशेषता है कि कवियों ने इन दोनों विरोधी रमों का ऐसा सुन्दर संयोग या समन्वय उपस्थित किया है कि आश्चर्य में डूब जाना पड़ता है। राजस्थानी साहित्य में या वीर गाथा काल के साहित्य में वीर रस प्रमुख है, किन्तु शृंगार उसका अंग बन कर उसके सहायक के रूप में उसके साथ आया है। शृंगार सदैव वीर की पुष्टि करता आया है। वीरता में शृंगार बाधक नहीं बनता, उसका साधक बनता है, उसका पोषण करता है। शृंगार को वीर से ही प्रेम होता है, कायर से नहीं। शृंगार वीर के लिए होता है। वीर

सर्वोच्च है। कहीं शृंगार वीर का कारण भी बना है, जहां स्वयंवर युद्ध के कारण बने हैं, किन्तु वहां भी कवि का मुख्य प्रयत्न युद्ध ही रहता है, स्वयंवर-वर्णन तो युद्ध वर्णन करने का बहाना बनाने के लिए किया जाता है। वस्तुतः शृंगार ने वीर को चेतना दी है और उसको पुष्टि दी है। अत्यन्त विलासी भी राजपूत युद्ध के समय उसे त्रिलकुल भूल जाता था। स्त्रियां युद्ध से रोकती नहीं, बल्कि उन्हें स्वयं भेजती हैं और वहां से भाग आने पर उन्हें बुरी तरह धिक्कारती हैं। वीरयाला स्वयं भी वीर है। मरने को गैल समझती है। सती होना उसके लिए एक बड़ी गौरवपूर्ण कामना है। इसी लिए वह वीर पति को ही पसन्द करती है। कायर से घृणा करती है। डिंगल के कवियों ने वस्तुतः राजपूत बाला में शृंगार और वीर का अद्भुत संयोग उपस्थित किया है। वह सुन्दरी भी है और वीर भी है। उसकी सुन्दरता प्रिय को मत्त करके कर्तव्य-विमुख करने वाली नहीं, अपितु उसे स्फूर्ति और चेतना देने वाली है। वे स्वयं भी सती होने का नारियल सदैव साथ लिये रहती हैं। फिर भला वे उनके वीर कृत्यों में प्रतिबन्धक कैसे बन सकती थीं? रति सदैव वीर का अंग बन कर आई है। नायक भी वीरता से फुर्लत पाकर रति का आश्रय खोजता है और नायिका भी वीरता से बचे समय में ही रति का अवसर समझती है। पिता कायर पुत्र नहीं चाहता, मां पलने में ही वीरता और मरण का पाठ पुत्र को पढा देती है, बहिन कायर भाई नहीं चाहती, पत्नी कायर पति को मुर्दा जैसा समझती है और पिता, भाई और पति भी कायर पुत्री, बहिन और पत्नी नहीं चाहते। इस प्रकार प्रत्येक रति वीर रस का अंग बन कर आई है। डिंगल काव्य में इस प्रकार के असंख्य वर्णन हैं, जहां शृंगार या रति का वीर के साथ चेतनादायी संयोग वर्णित हुआ है। देखिये, रणभूमि में घायल और प्यासे पडे पुत्र को राजपूत माता पानी नहीं पिला रही है, उसे पिला रही है, जिसके गरार पर भाले के बने घाव लगे हैं—

किण विध पाऊँ आणियो, बोलता जल लाव ।

वाँटे सास बलो-बली, भालाँ हंदाँ वाव ॥

पानी मांगने पर पति को पत्नी जवाब देती है कि पानी कैसे लाये,

मां तो भालों के घावों को गिन गिन कर पानी यांट रही हूँ। देखिये एक वीरांगणा की उक्ति—

मतवाला घृमै नहीं, नहँ घायल घरणाय ।

घाल सखी ऊ टेमहौं, भदु बापड़ा कहा ॥

जहां मतवाले वीर नहीं कृमते और घायल न गर्जते हों, उम देश को सखी ! आग लगाटे । रति के आलम्बन नायिका की वैष्मी वीरोक्ति हूँ ! और भी देखिये—

नहँ पड़ोस कायर नरां, हेली ! याग सुहाय ।

बलिहारी उण देसरी ! माया मोल थिकाय ॥

सखी ! कायर का पड़ोस नहीं भाता । मैं तो उन देशों पर बलिहारी हूँ, जहा सिरों का मोल होता है । पति रण में है, जिसकी वीर पत्नी सती होने की आशा में, नायन को पांव न रंगने को कहती है—

नायण आज न मांड पग काल सुशीजै जग ।

धरौं लागी जै धरणी तौ दीजै घण रंग ॥

और भी—

बिण मरियां, बिण जीतियां, जो धव आवै घाम ।

पग पग चूड़ी पाछु हूँ तो रावत री जाम ॥

बिना जीते और बिना मरे यदि कन्त घर आया तो पग पग पर चूड़ी फोड़ दूंगी । कितना वीराभिमान है !

राजपूत वीरांगणा वस्तुतः वीरों के पांवों की जंजीरे नहीं बनीं, अपितु उनकी प्रधान प्रेरक शक्ति बनीं । ऐसे ही वीर के पोषक के रूप में, दिगल के कवियों ने शृंगार और वीर का एकत्र वर्णन किया है ।

अथवा

हम्मीर रामो के युद्ध वर्णन में जो विशेषताएँ हों, उनका सोदाहरण विवेचन करते हुए, चन्द्रशरदायी के युद्ध वर्णन से उनकी तुलना कीजिये ।

उत्तरः—कविवर जोधराज रामो-ग्रन्थकारों की परम्परा में अन्तिम सफज्ज रासो-ग्रन्थकार माने जाते हैं । हम्मीर रामो वीर रस के उत्कृष्ट काव्यों में गिना जाता है । जिस योद्धा का चरित्र इसमें वर्णित है, उमका जीवन

अधिकांशतः युद्धमय ही था। उसके चित्रण में कवि की भी अधिकतया युद्ध-स्थलों का ही वर्णन करना पड़ा है। जोधराज ने हम्मीर के अनेक विजयी युद्धों के प्रसंगों का विस्तृत वर्णन किया है। उन युद्ध-वर्णनों में युद्ध सम्बन्धी सभी बातों का विस्तृत और स्पष्ट वर्णन हुआ है, जो चित्रमय है। सैन्य-वर्णन, शस्त्र वर्णन, व्यूह वर्णन, नास्तत्रिय युद्ध वर्णन, वीरों की मारकाट, शस्त्रों की भयंकर गर्जना, आहतों का आर्तनाद का रों का भागना, जोरों के टेर, रक्त की नदी, शंकर भैरव, भूतगण योगनियों आदि का दर्प-ताण्डव, आदि सबका वर्णन जोधराज ने रासो ग्रंथों की शैली में किया है। वीरों की उचितयां, वीर रानियों की वलिदान और वीरता की उच्च भावनाओं का भी प्रबन्ध काव्यानुरूप सम्यक् प्रदर्शन हुआ है।

किन्तु रासो ग्रन्थ—विशेषतः पृथ्वी राज रासो—जोधराज का आदर्श होते हुए भी, युद्ध वर्णन में उसकी अपनी विशेषता भी है। हम्मीर रासो का युद्ध वर्णन स्वाभाविक है, विशद है और चित्रमय है। हम्मीर रासो ब्रजभाषा में है, जो कोमल होते हुए भी वीर वर्णन में त्रिपयानुरूप होकर, प्राचीन रासो ग्रंथों की भाषा का अनुकरण करती प्रतीत होती है। ऐसे स्थानों पर कवि ने द्वित्वबहुल भाषा का प्रयोग किया है, जो रासो ग्रंथों के युद्ध वर्णनों का अनुकरण है। किन्तु यह प्रवृत्ति बहुत कम मात्रा में है। नहीं तो, जोधराज ने अधिकांशतः शब्दों की 'तड़ तड़, भड़ भड़' की अपेक्षा वस्तु का स्वाभाविक और आलंकारिक वर्णन करने का ही ध्येय रखा है।

देखिये हम्मीर ने दुर्ग की रक्षा का कैसा प्रबन्ध किया है —

चढ़िए करि कोप हमीर मनं ।

करि दिड्ढ सगड्ढ सम्हारियनं ।

बहुतोप सुसिद्ध सँवारि धरी ।

बुरजैं बुरजैं घर धूम परी ।

बहु कँगूर कँगूर पर वीर अरे ।

सथ द्वारन द्वारन धीर परे । आदि ।

वर्णन सरल, स्वाभाविक और चित्रमय है। इसी से आगे सेना का भी वर्णन देखिये—



धनुर्वीर हमीर सुसग चढ़े, गजराजन उप्पर हुन्द वढ़े ।  
 करि दरवर अम्बर सीस लगे, मनु जौघन धीर मवीर जगे ।  
 बहुचंचल वाजि करत्त खुरी, निन उप्पर पापर सोज परी ।  
 जर जान जवान लसैं दल मैं, रण मैं उम्भत्त लसैं बल मैं । आदि ।  
 युद्ध-वर्णन भी देखिये कैसा सरल और विशद हैं—

मर द्युद्धत फुटत पार गजं, सुमनो अहि पच्छय मध्य रजं ।  
 तरयार वहेँ कर पानिवल, धर मत्थ धरैँ धर हक्खल ।

ऐसे रथल भी देखिये, जहाँ इन्होंने रासो ग्रन्थों की प्रणाली का अंगीकार करते हुए द्वित्व-बहुल भाषा का विशेष प्रयोग किया है युद्ध-वर्णन में—  
 गरज्जंत घोरंत आतकभारी, घनैँ वोर वपन्त वपा करारी ।  
 कभू हल्लैँ भुम्भिन गज्जत वीरं, कभू घोर अघार वपंत पीरं ।  
 गणनाथ ह्थ लिण्ण फर्ती, पिनाकी पिनाकी किये आपट्ठी ।  
 धरैँ मुद्दर ह्थ भैरव अमानो, इसे दैवल्लुट्टे सुक्खे अमानो ।  
 इत्ते पीर हजरत्त के सथ्य पिल्ले, अवहल्ल एकं हुसैँन सुमिल्ले ।  
 ( अधिक देखिये सा० २० प्रश्न पत्र २ सवत् २००५ प्रश्न २ ) ।

चन्द युद्ध वर्णन करने के लिए जोधराज के आदर्श थे । जोधराज पर चन्द की शैली का विशेष प्रभाव पडा । चन्द ने युद्ध का विशद वर्णन किया है । उस के सभी रूपों का चित्रण किया है । वीर योद्धागण, सेना, घोड़े, हाथी आदि, रणसज्जा, रणयात्रा, व्यूह रचना, शस्त्रों का वर्णन, मार काट, शस्त्रों की धमाधम, आहतों और जानवरों के चीत्कार, कायरों की भगदट, वीरों की सिंह गर्जना, जयघोष, आदि का विस्तार से वर्णन किया है । चन्द के चित्र स्पष्ट हैं, उज्ज्वल हैं और विशद हैं । श्री मैनेरिया के शब्दों में “वर्ण्य विषय को साकार रूप दे देने की अद्भुत शक्ति भी उन में ( चन्द में ) विद्यमान थी । अतः जिन विषय को उन्होंने पकडा, उसका ऐसा सागोपाग सजीव और विशद वर्णन किया है कि वह मूर्तिमान् होकर हमारी आंखों के सामने घूमने लगता है । चन्द की शैली भी विषयानुरूप उद्धत, भाषा द्वित्व बहुल पर सगीत पूर्ण है । विविध अलंकारों—उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति, अनुनास, यमक आदि—के प्रयोग के साथ चन्द ने इन उपयुक्त युद्ध-विषयों

का चित्रमय और विशद वर्णन किया है। चन्द्र प्रत्यक्ष युद्धदर्शी कवि थे। अतएव उनके वर्णन में आंखों देखी घटना की स्पष्टता है और सजीवता है। देखिये पृथ्वीराज की ब्यूह-रचना—

फौज रची सामन्त गरुड ब्यूहं रचि गडिडय ।  
पंखभाग प्रथिराज चच चावंड सुगडिडय ।  
गावरि अत्ताताइ पाह गोहन्द सुगडिडय ।  
पुच्छ कन्ह चौहान पेट पम्मारह पडिडय । आदि

देखिये कन्ह चौहान का युद्ध वर्णन—

छुटि अंपि पट्टी मनो उगिग सूर, गिरे काइरं सूरबद्धे सनूरं ।  
लिये हथ्य करवार भजै कपार, पियै जोगनी पात्र कीयै डकारं ।  
बहै अचछरी हथ्य अन्नेक सथ्य, करसूर संग्हालियै घहिल्ल वथ्यं ।  
करै क.ज साँई समपै सुघट्टं, लियं कन्ह गोरी तन मारि थट्ठ ।

रण यात्रा का वर्णन देखिये—

हुअ सह सुसहह नह भरं, घन घेरिक कीय सुफौजघरं ।  
लप लप्प मिले दल समिलियं, नर भहव ग्राहल संमिलियं ।  
सु अगे हथ-नारि अपार सज, तिन देपत काइर दूर भजं ।  
तिन पिह हजारठ मत्त चलै, छहरित्त मरंत करी तिहलै ।  
तिन निट्ठह फौजगहवयरं, थरि गोरिय सुट्ठकरं धरियं । आदि ।

युद्ध का भयंकर वर्णन—

बहै कूह कूहं, बहै सार सरं, चमकै चमकै करार सुघारं ।  
भमकै भमकै बहै रत्तधारं, सनक्कै सनक्कै बहै वान भारं ।  
हडक्कै हडक्कै बहै सेलमेल, हलक्कै हलक्कै मची ठेलपेलं ।  
कुकै कूक फूटी सुरत्ताज ठानं, बकी जोगमाया सुअप्प सुथान ।  
बहै चट्टपट्टं उवट्टं उलट्टं, कुल्लठा धरै अप्प अप्पं उहट्ट ।  
दडक्क बजै सथ्य मथ्यं सुकट्टं, कडक्कं बजै सेन सेना सुघट्टं । आदि ।

जोधराज ने युद्ध वर्णन में चन्द्र का अनुकरण किया है और उसी ढंग-में युद्ध वर्णन किया है। किन्तु उसका युद्ध ज्ञान प्रत्यक्षदृष्ट नहीं था। उसके युद्ध ज्ञान का आधार वीर वर्णन के ग्रन्थ रासो आदि ही थे। अतएव

उसमें चन्द की प्रत्यक्ष दृष्टि और सजीवता उतनी नहीं है । जोधराज युद्ध-वर्णन में चन्द के रामो को नहीं पहुँच सके हैं । चन्द के युद्ध वर्णन में अधिक विशदता, अधिक अोज, अधिक चित्रमयता और अधिक संगीत है । शब्दों से ही युद्ध की ध्वनि निकलती है । उनमें अनेकत्र दुरुहता, अस्वाभाविकता भी आती है । किन्तु जोधराज यद्यपि इन गुणों का अनुकरण करते हुए चन्द को नहीं पहुँच सके हैं, किन्तु चन्द की दुरुहता और इक्षुप्तता से भी बचे रहे हैं । उनके युद्ध वर्णन सरल स्वाभाविक, और वर्णनात्मक हैं । शब्दों को तोड़ मरोड़ कर और द्विस्वाचरों का अधिक प्रयोग करके उनसे युद्ध-ध्वनि निकालने का प्रयत्न नहीं किया, जैसा कि अन्य वीर कवियों या चन्द ने किया । न उन्होंने शब्दों पर वृथा अनुस्वार लगा कर ही मारु राग निकाला । उन्होंने अधिकांश में सरल वस्तु-वर्णनात्मक शैली में ही युद्ध वर्णन किया है । काव्य कला का भी वहीं तक प्रयोग किया है, जहां तक कि भाषा में विकृत और अतृप्त दुरुहता न आये । शब्दालंकारों और अर्थालंकारों का इतना अधिक प्रयोग नहीं है, जितना कि चन्द की भाषा में । मुख्यतः ये ही दोनों की विशेषांग हैं ।

### अथवा

“हम्मीर रामो की रचना यद्यपि वीरगाथा काल में नहीं हुई है, तथापि वह भाषा, भाव, शैली और विषय की दृष्टि से उसी प्राचीन परम्परा का अनुसरण करता है ।” विवेचन कीजिये ।

उत्तर—हम्मीर रामो की रचना रीति काल में हुई थी । वीरभावनाओं का उमर मनमय प्रभाव समाप्त-प्राय था । सुखलमानों के संवर्ष समाप्त हुए मद्रियां योग लुकी थीं । घाँघ में भक्ति का प्रबल प्रवाह भी बह चुका था । और, चप शत्रु की भती बह रही थी । ऐसे काल में जोधराज ने भारतीय इति-हास के प्रसिद्ध योग-केसरी महाराणा हम्मीर के चरित्र को लेकर हम्मीर रामो नामक प्रयत्न काव्य लिखा । जैसा कि नाम से ही व्यक्त है, रीति-काल की रचना हान पर भी, जोधराज ने हम्मीर के निर्माण के लिए रामो ग्रन्थों की काव्य-पद्धति को ही आदर्श रखा है । हम्मीर देव अन्तिम प्रतापी हिन्दु राजा

था, जिसने अनेक बार युद्धों में सुसज्जमानों को परास्त किया था और हम्मीर-रासो रासो ग्रन्थों की परम्परा का अन्तिम रासो माना जाता है। जोधराज ने रासो ग्रन्थों की ही शैली में इस प्रबन्ध काव्य की रचना की है। प्रारंभ में देवी देवताओं की वन्दना, सृष्टि उत्पत्ति का वर्णन, सत्रिय कुलों की उत्पत्ति, हम्मीर की वंशावली, पूर्वजों की महत्ता, आदि का वर्णन करते हुए प्राचीन रासो प्रथम शैली में ही काव्य का प्रबन्धन किया है। विषय भी सब वे ही वर्णन बने हैं, जो कि रासो ग्रन्थों में। विषय ऐतिहासिक लिया है, किन्तु उसमें अनेक प्रसंगों को उद्भावित करके मिला दिया गया है। रासो-प्रणाली में काव्य का रूप देने के लिए इतिहास में अनेक काल्पनिक प्रसंगों का वर्णन किया है। रासो ग्रन्थों के समान ही प्रधान रस वीर और उसका प्रधान सहायक रस शृङ्गार ही रखे हैं। अन्य रसों का भी यथा-स्थान रासो प्रबन्ध की शैली में निर्वाह किया गया है। प्रेम, विवाह, प्रकृति, विहार, ऋतु, (चन्द्र, सूर्य, वन आदि) प्रातः, संध्या, उत्सव, त्योहार, शस्त्रास्त्र, योद्धा और युद्ध, सैन्य संचय और सैन्य-सजा, न्यूहरचना, मार काट, आर्तक्रन्दन, रक्तप्रवाह, भूत योगनियां आदि समस्त रासो ग्रन्थों के विषयों का उचित वर्णन किया गया है। रासो ग्रन्थों की शैली में ही विविध अलंकारों के साथ, विषयानुसार विभिन्न प्रसंगों का, विभिन्न छन्दों में स्वाभाविक वर्णन किया गया है। विभिन्न रसों में विभिन्न छन्दों का प्रयोग किया है। मुख्यभाव वीर और शृङ्गार के रहते हैं, जिन में शृङ्गार वीर का अंग रहता है। वीर भाव का प्रारंभ से अन्त तक सुन्दर निर्वाह है। वस्तु-वर्णन के साथ पात्रों का चरित्र-चित्रण भी प्रबन्ध काव्य के ढंग का यथोचित है। व्यक्तिगत चरित्र-चित्रण में हम्मीर और उसके पक्ष के लोगों का—रानी और पुत्रों आदि का—बहुत सुन्दर चित्रण हुआ है। उनकी वीरोक्तियां बहुत भाव-पूर्ण हैं। रासो काव्यों की पद्धति में ही अतिशयोक्ति भी अधिकतया मिलती है। वर्णन स्वाभाविक और अतिशयोक्त भी हैं, किन्तु कृत्रिम नहीं हैं। कथा प्रवाह सुगठित रूप में विविध प्रसंगों का चित्रण करता हुआ, शृङ्खलाबद्ध, अन्त तक अबाध गति से चलता है। इस प्रकार, शैली, विषय और भाव की दृष्टि से हम्मीर रासो, रासो प्रबन्ध काव्यों के पदचिन्हों पर ही चला है।

भाषा यद्यपि व्रजभाषा है हमीर रासो की, किन्तु वीर वर्णन या युद्ध-वर्णन के प्रसंग में वह रासो ग्रन्थों की भाषा का अनुकरण करती प्रतीत होती है। ऐसे स्थलों पर कवि ने द्वित्व-बहुल बना कर भाषा का प्रयोग किया है। शब्दों की रूपविकृति भी की है, अद्वित्व वर्णों को द्वित्व कर दिया है। चन्द्र की भाषा के अनुकरण में शब्दों पर संगीत के लिये अनुस्वारों का भी व्यर्थ का प्रयोग किया है। किन्तु यह प्रवृत्ति अल्प मात्रा में है। अन्यथा तो जीव राज ने स्वाभाविक भाषा का ही अधिकतया प्रयोग किया है। इससे उनके वर्णनों में दुरुहता नहीं आई है और न भाषा ही अधिक कृत्रिम हुई है। कवि ने ऐसे स्थलों पर वास्तव में रासो ग्रन्थों की भाषा-शैली का निर्वाह-मात्र करने की चेष्टा की है। अतः उपर्युक्त विवेचन के आधार पर हमीर रासो के विषय में प्रश्नगत उक्ति सत्यांश में घटती है।

अथवा

रीति-कालीन कवियों में देव का स्थान निर्धारित कीजिये।

उत्तर—रीति काल के कवियों को मुख्यतः दो श्रेणियों में बाटा जाता है—एक आचार्य श्रेणी के और दूसरे मुक्तक शृङ्गारी श्रेणी के। देव दोनों ही श्रेणियों में आते हैं। आचार्य-परिपाटी में इन्होंने काव्य और उसके अङ्गों का वर्णन किया है। काव्य के सर्वाङ्ग का विवेचन करने वाले आचार्यों में प्रमुख आचार्य केशव, कुलपति मिश्र, श्रीपति, भिखारी दास, प्रताप साहि आदि माने जाते हैं। केशव संस्कृत शास्त्रों के आधार पर हिन्दी के सर्वाङ्ग काव्य का वर्णन उपस्थित करने वाले सर्व प्रथम आचार्य हुए। इस ऐतिहासिक महत्त्व में देव केशव के समकाल नहीं उहरते। दूसरे, पाण्डित्य में भी केशव देव से अधिक थे। देव ने केशव से अधिक काव्य के उपादानों का वर्णन किया है, किन्तु विवेचन के लिहाज से वे विशेष सफल नहीं रहे। केशव और देव दोनों के विषय-वर्णन अस्पष्ट हैं। किन्तु देव में रसवत्ता या भावुकता केशव से अधिक है और केशव में आचार्यत्व अधिक। अतः आचार्य के नाते देव का स्थान केशव से पीछे है। देव ने स्वयं भी केशव का आदर से स्मरण किया है और उन से प्रभावित भी हुए हैं। अन्य कुलपति आदि आचार्यों में भी आचार्यत्व और शास्त्र-पाण्डित्य देव से अधिक है। कुलपति का सर्वाङ्ग

काव्य का विवेचन अधिक स्पष्ट, अधिक विशद और अधिक गंभीर है। उनके सिद्धान्तों में स्थिरता है, उनका प्रतिपादन निश्चय-गर्भित है। देव के सिद्धान्त स्थिर और स्पष्ट नहीं हैं, गोल मोल हैं, जिससे लक्षण के पश्चात् लक्ष्य के स्वरूप ज्ञान के विषय में भ्रान्तियाँ या शंकाएँ रह जाती हैं, जिनका परिहार नहीं होता। कुलपति की अन्य विशेषता यह भी है कि दोषों के उदाहरण स्वयं कल्पित न कर केशव आदि के काव्य से दिये हैं। देव में यह बात भी नहीं है। ये दोनों यातें भिखारी दास में और भी अधिक मिलती हैं। उनका विषय वर्णन और भी अधिक स्पष्ट, विशद, निर्भ्रान्त और सांगो-पांग है। दोष आदि उदाहरण उन्होंने भी अन्यो की कविताओं में से ही रखे हैं। साथ ही इनका भाषा-ज्ञान भी ऊँचा था। भाषाओं के स्वरूप वर्णन की इनकी विशेषता तो अन्य किसी भी आचार्य में नहीं मिलती। इनसे देव की थोड़ी-सी यह विशेषता है कि देव में कुछ मौलिकता है, उन्होंने एक दो नवीन उद्भावनाएँ भी की हैं, किन्तु अन्य गुणों में दासका स्थान पहिले है। प्रताप साहि भी आचार्य के नाते देव से कहीं आगे हैं। इन्होंने भी काव्यांगों का बड़ी स्पष्टता और प्रौढ़ता से सांगोपांग विवेचन किया है, जो कि देव में नहीं मिलता। काव्यांगों के विवेचन में प्रताप साहि का भी दृष्टिकोण प्रधान-तया आचार्य का ही रहा है, कवि का नहीं। इस प्रकार रीति-वर्णन के इन प्रमुख आचार्यों में देव का स्थान इनसे याद का ही ठहरता है। स्व० आचार्य श्री शुक्ल जी के शब्दों में, “आचार्य के रूप में देव को भी कोई विशेष स्थान नहीं दिया जा सकता।”

मुक्तक शृङ्गारी कवियों में देव का स्थान प्रथम श्रेणी के कवियों में माना जाता है। देव में मौलिकता और कवित्व-शक्ति बहुत अधिक थी। ये अत्यन्त प्रतिभाशाली प्रगल्भ कवि थे। शृङ्गार-वर्णन इनका बहुत सुन्दर माना जाता है। किन्तु देव की काव्य कला के पूर्ण विकास में उनकी स्थूल शब्द-सौन्दर्य की विशेष प्रवृत्ति बाधक बनी है। अनुप्रास और यमक के लिए अनेकत्र देव कविता के प्रधान भाव को भूल जाते हैं। अनेकत्र इसी शब्द विकृत करने की प्रवृत्ति के कारण उनकी कविता में दुरुहता आ जाती है। इस क्षेत्र में तुलना के लिए उनके सामने विद्यापति, केशव, विहारी,

मतिराम, वन आनन्द और पद्माकर विशेष रूप से आते हैं। मानवीय शृङ्गार सौन्दर्य और प्रेम का सुन्दर चित्रण करने में देव विद्यापति के कुछ निकट पहुँचते हैं। रसमयता में देव विद्यापति तक नहीं पहुँचते। विद्यापति में जो रसात्मकता, भाव और भाषा का संगीतत्व मिलता है वह देव में नहीं। केशव की कविता का यद्यपि देव पर प्रभाव पड़ा था, किन्तु रसात्मकता, भाव-प्रवणता और तन्मयता में देव केशव से आगे बढ़ जाते हैं। केशव में आचार्यत्व के साथ रसिकता तो मिलती है, किन्तु गंभीर रसानुभूति नहीं मिलती और रसात्मकता देव के काव्य की विशेषता है। केशव में आचार्य प्रधान रहता है और देव में भावुक कवि। देव के छन्द और भाषा भी केशव से अधिक कोमल और संगीतमय हैं। देव के समकक्ष अन्य शृङ्गारी कवि बिहारी आते हैं। इन दोनों के विषय में साहित्यिकों में काफी मत-भेद है। बिहारी देव से पहिले हुए थे और देव के समय तक अत्यन्त प्रसिद्ध हो चुके थे। देव पर बिहारी के काव्य का प्रभाव भी विशेष पड़ा था। बिहारी के अनेक भावों को लेकर देव ने अपने ढंग में उनका वर्णन किया है। किन्तु दोनों में भिन्नता है। बिहारी में छोटे-छोटे संकेतों, मधुर अभिव्यञ्जनो और लक्षणाओं से, अर्थात् संक्षेप से बड़े-बड़े विशाल भावों का चित्र उतारने की जो अद्भुत क्षमता है, वह देव में नहीं। बिहारी संकेतों से काम चलाते हैं। देव वस्तु के विशद वर्णन से। बिहारी की भाषा देव की से कहीं अधिक शुद्ध और परिमार्जित है। भाषा-सौन्दर्य दोनों में उपयुक्त है, देव में संगीत तत्व कुछ अधिक है। सौन्दर्य और शृङ्गार के दोनों के दोनों पारखी और सफल चितेरे हैं। किन्तु बिहारी का रुक्तान काव्य के कलापञ्च और भावपञ्च दोनों की ओर है और देव का अत्रिकतया भावपञ्च की ओर। बिहारी में व्यवञ्जना और लक्षणा अधिक है और देव में संगीत और रस-तन्मयता। बिहारी के चित्र विशेष उज्वल, चमत्कारक और व्यंग्यात्मक हैं और देव के संगीतमय और रसात्मक। बिहारी के दोहे रस के छींटे उड़ाते हैं और देव के पद्य रस वर्णन कर के डुवाते हैं। तो भी काव्य के कलापञ्च में बिहारी ऊँचे हैं और उन्होंने कलापञ्च के लिए अपने भाव को अवबुद्ध नहीं होने दिया है। देव ने अनुप्रास और यमक के चक्कर में पड़ कर अनेकत्र भाव को विकृत कर लिया है। कुछ साहित्यिक देव

को ऊँचा स्थान देते हैं, और कुछ विहारी को। विहारी को उच्चस्थान देने वालों की संख्या अधिक है। मतिराम भाव-गम्भीर्य और रसात्मकता में देव से पीछे रह जाते हैं। यद्यपि भावुकता कोमलता और रसिकता में मतिराम भी प्रसिद्ध हैं, तो भी देव में भाव या रस की गहनता और विशदता अधिक है। मतिराम की भाषा देव से शुद्धतर है। पद्माकर के भावों में गम्भीरता है, भाषा में संगीत और माधुर्य है। किन्तु उनका मुकाब प्रमुखतया काव्य के कला चमत्कार के प्रति विशेष है। अनुभूति की विशदता और वास्तविकता पद्माकर में उतनी नहीं जितनी देव में। इम दृष्टि से देव इन दोनों ही—मतिराम और पद्माकर—से विशेष उड़रते हैं। रसाद्र्ता में देव के समकक्ष घनानन्द आ सकते हैं, इनकी अनुभूति भी सत्य और गहन है, किन्तु उज्वलता, संगीत और सौन्दर्य में देव की कविता अधिक आगे है। उधर भाषा की शुद्धता और उक्ति-वैचित्र्य के लिए घनानन्द आगे हैं। वस्तुतः तो प्रत्येक कवि अपनी अपनी विशेषता रखता है, किसी में कोई तत्व अधिक है, और किसी में कोई। उन्हें परस्पर छोटा बड़ा ठडराना अत्यन्त कठिन कार्य है। अतः देव के विषय में आचार्य श्री शुक्ल जी के शब्दों में यही कहा जा सकता है कि “इनका-सा अर्थ-सौष्टव और नवोन्मेष गिरले ही कवियों में मिलता है। रीति काल के कवियों में ये बडे ही प्रगल्भ और प्रतिभापम्पन्न कवि थे, इसमें सन्देह नहीं। इस काल के बडे कवियों में इनका विशेष गौरव का स्थान है।”

४—बिहारी के दोहों में भाषा की जैसी कसावट, भावों की जैसी मौलिकता और अर्थ की जितनी गंभीरता मिलती है, वैसी अन्यत्र दुर्लभ है। इस कथन से आप कहां तक सहमत हैं ?

उत्तर:—बिहारी के दोहों के विषय में कही गई उपयुक्त सम्मति माननीय है। बिहारी की कविता की ये तीनों ही प्रमुख विशेषताएँ हैं। भाषा और भावों की समाहार और संचेप-शक्ति जितनी बिहारी में मिलती है, उतनी अन्य किसी कवि में नहीं मिलेगी। अतएव बिहारी के दोहों के बारे में निम्न उक्ति प्रचलित है—



सत सैया के दोहरे उयों नावक के तीर ।

देखन को छोटे लगैं घाव करै गंभीर ॥

मुक्तक और फिर दोहे जैसे छोटे छन्द में मुक्तक-रचना [करने वाले कवि की पहली विशेषता होती है कि उसका भाषा पर पूर्ण अधिकार होना चाहिये । क्योंकि दोहे के थोड़े से अक्षरों में एक भी अक्षर फालतू रखने की गुंजाइश नहीं हो सकती । किसी विशाल भाव के चित्रण के लिये दोहे का दायरा बड़ा छोटा होता है । उसमें तो नपे तुले अत्यन्त समर्थ व्यंजक और चित्रक शब्दों का प्रयोग होता है, तभी कोई कवि सफल रह सकता है । उसकी भाषा अत्यन्त संक्षिप्त, समर्थ और लक्षणा-व्यञ्जनापूर्ण होनी चाहिये । तभी वह भाव-विशाल के अभिव्यंजन या चित्रण में कृत-कार्य हो सकती है । बिहारी की भाषा में ये उपयुक्त सभी गुण प्रभूत मात्रा में मिलते हैं । बिहारी के दोहों में शुद्ध परिमार्जित और साहित्यिक ब्रज भाषा ऐसी फिट बैठती है कि उसमें एक भी शब्द इधर उधर नहीं किया जा सकता । देखिये—

अधर धरत हरि के परत ओठ दीठ पट जोति ।

हरित बांस की बांसुरी इन्द्रधनुष रंग होति ॥

इसमें कौन-सा अक्षर व्यर्थ है ? एक शब्द भी निकाल देने से चित्र में कोई न कोई कमी रह जाएगी । शिथिलता नाम को भी नहीं । अन्यथा इतना गंभीर और विशाल अर्थ कैसे व्यक्त किया जा सकता था ? और भी—

अमिय हुलाहल मद भरे सेत स्याम रतनार ।

जियत मरत झुकि झुकि परत जित जितयतइ कषार ॥

देखिये कितने थोड़े से सार्थक अक्षरों में आँखों में अमृत विष और मदिरा के रंग और प्रभाव दिखाए गये हैं । इसमें एक भी अक्षर व्यर्थ नहीं । अर्थ गाम्भीर्य की भी सीमा नहीं । एक और —

मैं समुभयो निरधार यह जग काचो कांच सो ।

एकै रूप अपार प्रतिबिम्बित लखियतु जहाँ ॥

वेदान्त के प्रतिबिम्बवाद के देखिये कैसे गंभीर सिद्धान्त का, कितनी सुन्दरता से प्रतिपादन हुआ है । इन समस्त सात सौ दोहों में कुछ ही

ऐसे होंगे, जिनमें ये उपयुक्त दोनों विशेषताएं पूर्णतया उपलब्ध न होती हों, नहीं तो सतसई का प्रत्येक दोहा इन विशेषताओं को रखता है।

मौलिकता बिहारी के दोहों की मौलिक विशेषता है। बिहारी अपनी हर बात में मौलिक थे। उनकी नवनवोन्मेष-शालिनी प्रतिभा को अमौलिकता कभी सख्त नहीं थी। उन्होंने अन्यों के—विशेषतः संस्कृत के गाथा सप्तशती, अमरुक शतक आदि—काव्यों से भावों का आदान भी किया। किन्तु उनमें भी उनकी मौलिकता आ गई है, जिसके कारण से उस गृहीत भाव में और भी अधिक चमत्कार उत्पन्न हो गया है। स्व० श्री पं० पद्मसिंह ने बिहारी के इस भावादान का विस्तारणः वर्णन किया है, उदाहरण दे देकर उन्होंने अनेक प्रकार से बता दिया है कि किस प्रकार बिहारी ने अन्यों के भावों को लेकर भी उन्हें अपना निराला मौलिक रूप देकर लिखा है। बिहारी के दोहों में उनकी मौलिकता और व्यक्तिगतता ऐसे व्याप्त है कि कोई साहित्य-मर्मज्ञ केवल दोहे को पढ़ कर पहिचान लेगा, बिना बताए, कि यह बिहारी का है।

अतः बिहारी के दोहों की प्रशंसा में उपयुक्त प्रश्नगत पंक्तियाँ विलकुल सही हैं, अतएव माननीय हैं।

### अथवा

सेनापति को आप भक्त या रीति-सम्बन्धी कैसा कवि और क्यों मानते हैं ?

उत्तर—सेनापति भक्ति-काल के अन्तिम प्रहर में हुए थे, जब कि अगले रीति काल की प्रवृत्ति का प्रारंभ ही चुका था। भक्ति की धारा भी शृङ्गार को स्थान देती हुई-सी प्रवाहित हो रही थी। सेनापति साहित्य के इन दो कालों के सन्धि काल में ही हुए थे। अतएव उन पर इन दोनों ही कालों का विशेष प्रभाव पड़ा है। उनमें दोनों ही कालों की प्रमुख प्रवृत्तियाँ दिखाई देती हैं। किन्तु उनमें आगामी रीति काल की प्रवृत्ति प्रधान है। सेनापति प्रधानतः कवि हैं, रीति काल की विशेषताओं को लिए हुए और पीछे भक्त हैं। किन्तु भक्ति वर्णन में भी काव्य चमत्कार को इन्होंने

नहीं छोड़ा है। इनके लिये दो ग्रन्थ कहे जाते हैं—काव्य कल्प द्रुम और कवित्त रत्नाकर। इनमें कवित्त रत्नाकर मिलता है, पहला नहीं।

कवित्त रत्नाकर पांच तरंगों या अध्यायों में विभक्त है। प्रथम तरंग में कवि ने श्लेष अलंकार का वर्णन करके अपनी काव्य-कला का प्रदर्शन किया है। यह रीति कालीन अलंकारवादिने प्रवृत्ति का ही सूचक है। दूसरी तरंग में शृङ्गार रस का वर्णन हुआ है। विविध मधुर भावों के सुन्दर चित्र उतारे गए हैं। तीसरी तरंग में ऋतुओं का वर्णन है। ये दोनों प्रवृत्तियाँ—शृङ्गार और ऋतु वर्णन—भी रीति काल की ही प्रमुख प्रवृत्तियाँ हैं। शृङ्गार के साथ ऋतु वर्णन भी रीति काल के कवियों ने बहुत किया है। कवित्त रत्नाकर की इन प्रथम तीन तरंगों से निश्चय से निम्न हो जाता है कि सेनापति ने अपने को रीति और शृङ्गारवादी कवियों की श्रेणी में ही रखा है। पीछे की दोनों तरंगों में रामचरित के विविध प्रसंगों को लेकर उनका वर्णन किया गया है, गंगा की स्तुति है, कृप्या-भक्ति के कुछ पद्य भी हैं। अधिकतर रामचरित के वर्णन की है, जो पूरी एक तरंग में है। यह भक्ति काल का प्रभाव है अथवा अन्त समय में सेनापति वस्तुतः विरक्त और भक्त हो गए थे। भक्ति में यद्यपि उन्होंने निर्विशेष भाव से कई देवताओं का वर्णन किया है, तो भी प्रधानतया मुकाव उनका श्रीराम की ओर है। किन्तु भक्ति-विषयक इस साहित्य के आधार पर उन्हें भक्त कवि नहीं माना जा सकता, हालांकि वे उत्पन्न भी भक्ति काल में ही हुए थे। क्योंकि मुख्यतः उनमें शृङ्गार और रीतिवादी प्रवृत्तियों का प्रभाव था। काव्य के बाह्य चमत्कार में उनका विशेष प्रयास रहता था, जैसा कि उनकी रचनाओं से व्यक्त होता है। काव्य कला के बाह्य सौन्दर्य का पूर्ण चमत्कार उनकी रचनाओं से व्यक्त होता है। काव्य कला के बाह्य सौन्दर्य का पूर्ण चमत्कार उनकी शृङ्गार और भक्ति दोनों प्रकार की रचनाओं में मिलता है। इन सब कारणों से सेनापति को शृङ्गारी कवि ही मानना ठीक होगा। रीति-पद्धति का ही अनुसरण करते हुए सेनापति ने फुटकल छन्दों में श्लेष, शृङ्गार ऋतु आदि रीति काल के विषयों का मुख्यतः वर्णन किया। अपनी काव्य कला के विषय में इन्होंने गर्वोक्तियाँ भी की हैं। इनसे भी काव्य

कला-विषयिणी रीति कालीन प्रवृत्ति ही सूचित होती है। भक्ति भावना और वैराग्य भावना का उदय बाद के काल में हुआ होगा, जोकि रीति की प्रतिक्रिया-स्वरूप ही मानना चाहिए। अतः उसमें वह गंभीरता और अनुभूति नहीं है, जो सूर या तुलसी की भक्ति में। इन कारणों से सेनापति को रीतिकालीन कवियों की श्रेणी में ही रखना अधिक उपयुक्त है। श्री शुक्ल जी के शब्दों में.....“अपने समय के ये बड़े भावुक और निपुण कवि थे।” यही मत मानना न्याय और युक्ति-संगत है।

५ (अ) दृष्टान्त और अर्थान्तर न्यास अथवा निदर्शना और प्रति-वस्त्वमा अथवा उत्प्रेक्षा और अतिशयोक्ति के अन्तर को उदाहरण देकर समझाये।

उत्तर:—दृष्टान्त में दो उपमान और उपमेय वाक्य होते हैं, जिनमें सादृश्य विम्ब प्रतिविम्ब भाव से चमकता है। “एक राज्य न हो बहुत से हो जहाँ, राष्ट्र का बल बिखर जाता वहाँ। बहुत तारे थे अंधेरा कब मिटा, सूर्य का आना हुआ तब मिटा। अर्थान्तरन्यास में विम्बप्रतिविम्ब भाव नहीं होता। वहाँ तो दो समान विशेष वाक्यों में से एक के द्वारा साधर्म्य या वैधर्म्य से समान या विशेष का समर्थन होता है। अतः दोनों में समर्थ्य-समर्थक भाव या पोष्य-पोषक भाव होता है। जैसे—

प्रबला दुष्टा जान ताड़का को तुम मारो।

स्त्री हत्या का पाप तनिक भी नहीं विचारो ॥

क्यों न सिंहनी और सर्पिणी मारी जावें,

जिससे देश समाज अकारण ही दुख पावे ?

यहाँ ताड़का वध वाले विशेष वाक्य का नीचे के विशेष वाक्य से समर्थन किया गया है। ऊपर के दृष्टान्त के उदाहरण में साधारण धर्म का भेद होने पर भी दो उपमान उपमेय वाक्यों में विम्ब-प्रति-विम्ब भाव ( सादृश्य ) झलकता है।

अथवा

निदर्शना में भी दो वाक्य होते हैं, उपमान और उपमेय वाक्य। दोनों में धर्म-भेद होते हुए भी, विम्ब-प्रति-विम्बभाव का सादृश्य प्रतीत

होता है। किन्तु उपमेय वाक्य में उपमान वाक्य का आरोप होता है। जैसे—

गनिबोहै सितारन को कवि 'शंकर' रेनुमों तेल निकारिबो है।

कविता समुक्ताहयो मूढ़न को गविता गहि भूमि पं टारिबो है।

प्रति वस्तुपमा में एक ही समान धर्म शब्द भेद द्वारा कहा जाता है, उसमें वस्तु-प्रति-वस्तु भाव का सादृश्य माना जाता है। जैसे—

घटक न छाँड़त घटक हूँ सज्जन नेह गंभीर।

फीको परै न यरु फटे रँग्यो चोल रंग चीर ॥

यहां रंग का घटना और फीका पडना एक ही बात दो शब्दों में कही गई है। यही दोनों में अन्तर है।

अथवा

उत्प्रेक्षा में प्रस्तुत उपमेय वस्तु की अप्रस्तुत उपमान के रूप में संभावना की जाती है। अथवा उपमेय में उपमान की संभावना रहती है। उत्कट कोटि के सन्देह का नाम संभावना है। जहाँ उपमेय को १६ विस्त्रे उपमान मान लिया जाय, वहाँ उत्प्रेक्षा है। जैसे—मुख मानो चाँद है। इसमें मुख उपमेय को १६ विस्त्रे चाँद उपमान मान लिया गया है।

अतिशयोक्ति में लोक मर्यादा से बाहर, प्रस्तुत का अत्युक्ति पूर्ण वर्णन होता है। रूपकातिशयोक्ति में उपमान उपमेय में से केवल उपमान का ही कथन होता है, उपमेय का नहीं।

यांधा विधुको किरने इन काली जंजीरों से ?

मणि वाले फणियों का मुख क्यों भरा हुआ है हीरों से ?

यहाँ वालों की लटों और मुख उपमेयों का वर्णन न करके, केवल 'काली जंजीर' सर्प और चन्द्रमा उपमानों का ही वर्णन कर दिया गया है। उत्प्रेक्षा में, उपमान की उपमेय में संभावना की जाती है और वह वाच्य होती है, उसका वाचक पद मानो होता है। दोनों में यही अन्तर है।

(व) किसी रस विशेष का उदाहरण अपने दैनिक जीवन से देते हुए उसमें भावों, विभावों, और अनुभावों की स्थिति समझाहये तथा बताहये— शान्त रस नाटक का विषय हो सकता है या नहीं।

उत्तर—जीवन का शृंगार के समान दूसरा प्रधान भाव करुण का है, जिसका अनुभव अमीर गरीब पशु पक्षी सबको होता है। करुण रस का स्थायी भाव शोक होता है। यह शोक ही जब अपने आलम्बन आदि कारणों से अत्यन्त परिपुष्ट हो जाता है तो, करुण रस कहलाता है। यह शोक स्थायी भाव सब के हृदय में सदैव सुप्त दशा में रहता है। किन्तु अपने कारणों को पाकर उद्दीप्त और परिपुष्ट हुआ रस-रूपता को प्राप्त होता है। अर्थात् शोक स्थायी भाव, मृतक प्रिय के शव का आलम्बन लेकर उद्गत होता है, आस पास की प्रकृति और परिस्थिति उद्दीपन कारणों से उद्दीप्त होता है और रोने पीटने आदि शोक-सूचक चेष्टाओं अनुभावों से अनुभूत कराया जाता है, स्मृति रति आदि संचारी भाव उसका विकास करते हैं। इस प्रकार से परिपुष्ट हुआ सामाजिक का शोक स्थायी भाव करुण रस कहलाता है।

लोक में पति के मरने पर स्त्री का शोक उद्गत होता है। उसका आलम्बन पति का सामने पड़ा शव होता है। आस पास के दाह क्रिया के सामान, शोक सूचक परिस्थिति आदि उद्दीपन विभाव उसको और भी उद्दीप्त करते हैं। हृदय के उस शोक की आश्रय भूत स्त्री की चेष्टाएँ अनुभाव हैं, जो अन्यों को अनुभव कराती हैं। उसके हृदय में उठने वाले प्राचीन सस्मरण और प्रेम आदि संचारिभाव उस शोक को और भी अधिक व्यापक बना देते हैं। यह लौकिक शोक स्थायी भाव का चरम विकास है, जिसमें आनन्द नहीं, दुःख है। रस दशा तो, जो कि निरानन्द मय दशा है, उस समय होगी, जब यही उपयुक्त दृश्य काव्य में वर्णित होकर देखने वाले या सुनने वाले के हृदयस्थ शोक स्थायी भाव को जागृत करके उसे परिपुष्ट कर देगा। सामाजिक के उसी परिपुष्ट स्थायी भाव की रस संज्ञा अन्त में होती है। यह शोक दृश्य, शोक को उद्दीप्त, अनुभूत और संचारित करने वाले सारे कारण, उस समय विशेषता-रहित साधारण हो जायेंगे। तभी साधारण रूप में प्रतीत होने पर सामाजिक का शोक रस दशा को प्राप्त करके निरानन्द का कारण बनता है। इसी प्रकार समस्त स्थायी भाव रस-दशा को प्राप्त हांते हैं।

शान्त रस का स्थायी भाव निर्वेदमाना गया है और किसी ने शम-तृस्ना-

क्षय—को भी माना है। दोनों ही परम सुख और परम निर्वृति के भाव हैं। तत्त्व-ज्ञान-जन्य निर्वेद ही परिपुष्ट होकर रस बनता है। किन्तु इस रस को कई आचार्यों ने माना है और कद्यों ने नहीं। और, कई विद्वान् शान्त की सत्ता स्वीकार करते हुए भी नाटक में इसकी सत्ता मानने को तैयार नहीं हुए। नाटक में, शान्त रस की स्थिति न मानने का आधार उनका यह तर्क है कि निर्वेद तो अत्यन्त निवृत्ति-मूढक शान्त (निश्चेष्ट) कर देने वाला भाव है, जिसमें कि मनोविकारों और चेष्टाओं आदि की गुंजाइश भी नहीं होती और कि नाटक में प्रधानतया क्रियारूप अभिनय होता है, जिससे रस का अभिन्यजन होता है, जो कि निर्वेद की निश्चेष्ट दशा में संभव नहीं। दूसरे, नाटक के नृत्यगान वाद्य आदि साधन भी आसक्ति के कारण हैं, निवृत्ति के नहीं, अतः शान्त रस के प्रसंग में उनका कैसे व्यवहार हो सकता है ? किन्तु यह मत भ्रामक है। कारण, अभिनय आदि तो नट करते हैं, जिन्हें रस दशा का अनुभव ही नहीं होता। वे तो अपने अभिनय-पाटव आदि के कारण निर्वेद या शान्त का अभिनय करते हैं। रसानुभाव तो सामाजिक—द्रष्टा—ही करता है। अतः शान्त रस का अभिनय न हो सकने का प्रश्न ही नहीं रहता। नृत्य, गान वाद्य आदि भी लोक में आसक्ति के साधन हैं, किन्तु काव्य के अलौकिक व्यापार का अंग बन जाने पर, उन आसक्ति के साधनों से भी विरक्ति ही पुष्ट होती है, जैसे कि लौकिक दुःख-कारणों से भी काव्य में सुख ही उत्पन्न होता है। इसमें सहृदयों की अनुभूति प्रमाण है।

मनोविकार। संचारियों आदि की स्थिति मोक्ष-दशा के निर्वेद या शान्ति में नहीं मिलती, किन्तु साधक या सिद्धावस्था के तत्त्व-ज्ञान-जन्य निर्वेद में तो संचारियों की स्थिति रह सकती है। अतः शान्त रस नाटक में भी मानने में कोई दोष नहीं आता। मम्मट विश्वनाथ आदि बाद के प्रमुख आचार्यों ने नाटक में शान्त रस की स्थिति को संभव माना है।

(स) विद्वानों ने शब्द की कौन कौन सी शक्तियाँ मानी हैं ? संक्षेप में उनके उदाहरण देते हुए लिखिये।

उत्तर—साहित्य-शास्त्रियों ने शब्द की तीन प्रमुख शक्तियाँ मानी हैं—अभिधा, लक्षणा और व्यंजना । इन तीनों ही शक्तियों की सहायता से शब्द अपने विभिन्न अर्थों को बताता है ।

अभिधा शब्द की प्रथम शक्ति है । इसी लिए इसको मुख्या या आधा शक्ति भी माना जाता है । यह शक्ति शब्द के प्रथम और संकेतित अर्थ को बताती है । शब्द का संकेत, जाति, व्यक्ति, गुण, क्रिया में होता है । शब्दों के इन संकेतित अर्थों को बताने वाली शब्द-शक्ति को अभिधा कहा जाता है । जैसे—घोड़ा जाता है । इसी से सभी शब्द अपने संकेत किये हुए अर्थों को बताते हैं । हम प्रायः सदैव शब्दों की अभिधावृत्ति का ही प्रयोग करते हैं जीवन व्यापार में । ऊँट, गधा, कुत्ता यन्दर आदमी आदि शब्दों के जिन जिन अर्थों में संकेत हैं, वे सब अभिधा द्वारा बताये जाते हैं ।

शब्द की दूसरी शक्ति लक्षणा होती है । यह वहाँ होती है, जहाँ अभिधा द्वारा अर्थ-संगति न होती हो अर्थात् जहाँ शब्दों के मुख्य अर्थ—संकेतित अर्थ—प्रकरण में न लगते हों । वहाँ लक्षणा आकर उन संकेतित मुख्य अर्थों से साक्षात् सम्बन्ध रखने वाले भिन्न अर्थ को बताकर अर्थ-संगति कर देती है । किन्तु लक्षणा का प्रयोग व्यर्थ में नहीं किया जाता । वहाँ या तो वैसा प्रयोग करने की कोई रुढ़ि या प्रसिद्धि होनी चाहिये अथवा प्रयोक्ता का कोई विशेष प्रयोजन होना चाहिये । तभी लक्षणा का प्रयोग होता है । इस प्रकार, लक्षणा शब्द की वह दूसरी शक्ति है, जो मुख्य अर्थ की संगति न होने पर ( या मुख्य अर्थ का बाध होने पर ), रुढ़ि या प्रयोजन के कारण से, मुख्य अर्थ से साक्षात् सम्बन्ध रखने वाले किसी भिन्न अर्थ को बता दे । अर्थ—संगति हो जाना लक्षणा के होने पर आवश्यक है । नहीं तो लक्षणा व्यर्थ है । लक्षणा द्वारा बताये अर्थ को लक्ष्य और बताने वाले शब्द को लक्षक कहा जाता है । जैसे—यमुना जी पर रहता हूँ । यहाँ प्रवाह रूप यमुना पर निवास संभव नहीं । अतः यमुना का प्रवाह रूप अर्थ प्रकरण में सगत नहीं होता । तब यहाँ लक्षणा यमुना के प्रवाह रूप अर्थ से अत्यन्त सामीप्य सम्बन्ध रखने वाले यमुना-तट रूप अर्थ को बताती है । इससे यमुना तट पर रहता हूँ, यह अर्थ प्रकरण में लग जाता है । यमुना के शीतत्व



पावनत्वादि के अतिशय की प्रतीति तट में भी कराना प्रयोजन है। रूढ़ि का उदाहरण जैसे—राम पञ्चवटी में रहते थे। पञ्चवटी का मुख्य अर्थ—व्याकरण-गम्य—अर्थ पांच वट वृक्षों के समूह का है, जिसमें रहने का अर्थ ठीक नहीं बैठना। लक्षणा यहाँ पांच वटों के समूह के आस पास के प्रदेश रूप अर्थ को बताती है। प्रकरण संगत हो जाता है। यहाँ प्रयोजन नहीं है, अपितु ऐसा प्रयोग करने की रूढ़ि चली आ रही है। मुख्य भेद और स्वरूप लक्षणा के ये ही हैं।

व्यंजना शब्द की तीसरी शक्ति है, जो शब्द के वाच्य और लक्ष्य से भिन्न तीसरे अर्थ को बताती है। लक्षणा के प्रयोजन को यही शक्ति बताती है। वाच्य और लक्ष्य अर्थों के पश्चात् शब्द का देश काल, वक्ता, श्रोता आदि की विशेषता से जो अन्य अर्थ प्रतीत होता है, वह शब्द की इसी शक्ति से बताया जाता है। इसके मुख्य भेद दो हैं—शाब्दी और आर्थी। शाब्दी व्यंजना शब्द के आश्रित रहती है, उसमें शब्द बदला नहीं जा सकता और आर्थी में शब्द बदल देने पर भी व्यंग्य-प्रतीति होती रहती है। शाब्दी व्यंजना अभिधा-मूला और लक्षणा-मूला दो प्रकार की होती है। जहाँ अभिधा के पश्चात् व्यंजना होती है, वह अभिधा मूला (अभिधा जिसके मूल में हो) और जहाँ लक्षणा के पश्चात् व्यंजना हो, वह लक्षणा-मूला (जिसके मूल में लक्षणा हो) होती है। किसी अनेकार्थक शब्दों से बने वाक्य में, जहाँ शब्दों का एक अर्थ प्रकरण—सयोग, विप्रयोग, साहचर्य आदि साधनों—से निश्चित या नियंत्रित हो जाता है, तब दूसरे अर्थ की भी जो प्रतीति होती रहती है, वह शाब्दी अभिधा-मूला व्यंजना से होती है। जैसे—“भूमत मतवारो कमकि घन-माली रम रूप।” यहाँ घन माली का कृष्ण रूप एक अर्थ प्रकरण में निश्चित हो जाता है। किन्तु अन्य मेघ रूप अर्थ व्यंजना से व्यञ्जित होता रहता है। समाप्तीक्ति में इसी व्यंजना से काम चलता है। लक्षणा-मूला शाब्दी, जैसे—यमुना पर घर है। यहाँ लक्षणा के पश्चात् व्यंजना से गीतत्व पावनत्व आदि प्रयोजनों की प्रतीति होती है।

आर्थी व्यंजना शब्द-विशेष पर आश्रित नहीं होती। शब्द बदलने पर भी व्यंग्यार्थ प्रतीत होता है। यहाँ तो, प्रकरण, वक्ता, श्रोता, देश, काल

आदि की विषयताओं के कारण अर्थ—वाच्य लक्ष्य व्यंग्य—से व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है। जैसे—शाम हो गई। यहां प्रकरण-वश इस सीधे सादे वाक्य से ही अनेक अर्थ प्रतीत होते हैं। चोर चोर यदि आपस में सलाह कर रहे हैं तो व्यंग्य अर्थ होगा कि चलो चोरी करने की तैयारी करें। कोई इसका अर्थ समझेगा कि शाम हो गई, इसलिए खाना खाने का समय हो गया। अभिप्राय यह है कि जैसे भी प्रकरण में, जैसी भी व्यक्ति द्वारा, जैसे भी व्यक्ति को, यह वाक्य सुनाया जायगा, उसका प्रकरणानुसार वैसा ही व्यंग्यार्थ प्रतीत होगा। यह आर्यी व्यंजना है। इसमें कहीं वाच्य, कहीं लक्ष्य और कहीं व्यंग्य अर्थ से व्यंग्य प्रतीत होता है।

प्रमुखतया, शब्द की ये तीन ही शक्तियां मानी जाती हैं। कुछ आचार्य, तात्पर्य नामक एक अन्य शक्ति भी मानते हैं, जो वाक्य के तात्पर्य या अभिप्राय को बताती है। किन्तु इसे सभी आचार्यों ने नहीं माना है। उनके मत में तात्पर्य या अन्वय का बोध अभिधा से ही हो जाता है, अभिधा शब्दों का परस्पर अन्वित रूप में ही अर्थ बताती है। अतः इनके मत में तात्पर्याख्या शक्ति व्यर्थ है।

### अथवा

किसी काव्य रचना के किस किस अंग में दोष आ सकते हैं? क्या दोष कभी गुण भी माने जा सकते हैं? किसी भी दोष का लक्षण एवं उदाहरण दीजिये।

उत्तर—रस के आस्वाद में अपकर्ष करने वाले दोष होते हैं। अपकर्ष कई तरह से होता है, रस के आस्वाद में प्रतिबन्ध या रुकावट उपस्थित करने से, रसोत्कर्ष का विनाश करने से और रसास्वाद में विलम्ब उपस्थित करने से। इनमें से किसी भी प्रकार या रूप में, जो रसास्वाद में अपकर्ष (कमी) उपस्थित करता है, वह दोष है। दोष यह अपकर्ष कहीं शब्द गत होकर, कहीं अर्थ-गत होकर और कहीं स्वर्य रस-गत होकर, काव्य के आस्वाद में बाधक बन कर, करते हैं। अतएव तीन प्रकार के माने जाते हैं—शब्द-गत, अर्थ-गत रस-गत। शब्द गत दोष, श्रुति-कटु, व्याकरण च्युति आदि हैं। जैसे, शृङ्गार कोमल वर्णन में कर्ण—कटु शब्दों का प्रयोग दोष माना जायगा।

कवि कठिनतर कर्म की करते नहीं हम।ष्ट्यता ।

पर क्या न विषयोत्कृष्टता करती विचारोत्कृष्टता ॥

यहाँ साधारण विचारात्मक कोमल प्रसंग में 'दृष्टता', विषयोत्कृष्टता और विचारोत्कृष्टता श्रुति-कटु लगते हैं। व्याकरण च्युति, जैसे, काव्य में सामान्यता सौन्दर्यता आदि शब्दों का प्रयोग करना, जो कि अशुद्ध है। यह दोष प्रथमतः ही सहृदय के मन में काव्य के प्रति अरुचि उत्पन्न कर देता है।

अर्थ दोष, जैसे—राजा ! भोजन दे मुझे, रो टी गुड़ भर पेट। यहाँ ग्रामीण अर्थ का प्रकाशन हुआ है, अतः ग्राम्य दोष है। इसी प्रकार पुनरुक्त दोष होता है—

धन्य है कलंक हीन जीना एक क्षण का,  
युग युग जीना सकलंक धिक्कार है।

इसमें एक ही बात बिना किसी प्रयोजन के दुबारा कही गई है, जो विरसता-कारक है।

रस दोष 'स्व'शब्द वाच्य' आदि होते हैं। रस को उसके नाम से ही वाच्य रूप में कहना काव्य में दोष माना जाता है। रस तो सदैव व्यग्य ही रहने चाहिये। अतः जहाँ रसका नाम पूर्वक वाच्य रूप में कथन हो वहाँ 'स्व'शब्द वाच्य' नामक रस दोष होता है। जैसे—उस कुरंगाची को देखकर मुझ में शृंगार रस उद्गत हो गया। यहाँ शृंगार का वाच्य रूप में नाम लेकर कथन दोष-बह है।

इन दोषों में अनेक ऐसे हैं, जो नित्य हैं, जो सदैव प्रत्येक अवस्था में दोष ही रहते हैं, जैसे, च्युत संस्कृति या अश्लीलता। ये किसी रस में अथवा किसी भी प्रकरण में आयें, दोष ही रहेंगे। किन्तु कुछ ऐसे दोष भी हैं, जो एक स्थल पर दोष हैं तो अन्यत्र गुण भी बन जाते हैं। जैसे—श्रुति-कटु। श्रुति कटु या कर्ण-कटु शब्दों का प्रयोग शृङ्गार आदि के कोमल स्थलों में दोष माना जाता है। किन्तु वीर, रौद्र आदि कठोर अोजस्वी रसों में कर्ण कटु शब्द अोजोव्यंजक और अतएव गुण बन जाते हैं। किन्तु ऐसा अनित्य दोषों के विषय में ही होता है, नित्य दोषों के विषय में नहीं। नित्य दोष तो सदैव दोष ही रहेंगे, कभी गुण नहीं बनेंगे।

# हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र २ (संवत् २००७)

१. निम्नलिखित पदों में से चयनेच्छ किन्हीं दो पदों की सन्दर्भ-सहित

व्याख्या कीजिए—

- (क) घर बांकी दिन पाधरा, मरद न सूकै माण ।  
घणां नरिदां घेरियो, रहे गिरिदां राण ॥  
माई एहडा पूत जण जेहडा राण प्रताप ।  
अकवर सूतो ओसुकै जाण सिरायें सांप ॥  
अकवर नमद अथाह, सुरापण भरियो सजल ।  
मेवाहो तिण मांह पोयण फूल प्रताप सी ॥

उत्तर:—प्रश्न (क) गत तीनों 'दोहे ढिंगल में वीर रस' में आये कविवर पृथ्वीराज के हैं, जो उन्होंने महाराणा प्रतापसिंह की प्रशंसा में लिखे हैं। अकबर के विशेष सचिव होने के साथ-साथ महाराज पृथ्वीराज राणा प्रताप में भी अगाध विश्वास और श्रद्धा रखते थे। इन्हीं के एक कवितामय पत्र ने महाराणा के हिलते हुए से निश्चय को सुदृढ़ किया था, इतिहास-प्रसिद्ध घटना है। अतः महाराणा के विषय में अभिव्यक्त इनकी भावनाएं वास्तविक, स्वानुभूत भावनाएं हैं। खुशामद नहीं समझनी चाहिये।

जिसकी भूमि बहुत टेढ़ी मेढ़ी है, समय जिसके अनुकूल है, जो मरद अपना स्वाभिमान नहीं छोड़ता, वह महाराणा पर्वतों में भी घने नरेन्द्रों (राजाओं) से घिरा रहता है। (बीहड़ पर्वतों में भी राजाओं से परिवारित होना महाराणा प्रताप के प्रताप का और समय की अनुकूलता का द्योतक है। (भाव यह है कि स्वाभिमानी सर्व या वीर प्रताप, भूमि बीहड़ होने से आक्रमण भय से निश्चिन्त और समय के अनुकूल होने पर राजमण्डल से परिवारित निवास करता है।)

हे माई ऐसा पुत्र उत्पन्न कर, जैसा राणा प्रताप, जिस (अपने) सिरहाने का साँप (जो किसी समय भी मृत्यु का कारण बन सकता है) जान

कर अकबर सोता-सोता उचक पढ़ता है (नींद में उचक कर श्रैठता है)। (प्रताप का अत्यन्त प्रताप व्यंग्य है। कवि अकबर के सहचार में रहता था, अतः उस की इस उक्ति में कुछ सत्यांश भी अवश्य है। उपमा, रूपक अलंकार हैं।)

अकबर अथाह समुद्र रूप है, उसमें शूरता का जल भरा हुआ है और मेवाड पति महाराणा प्रताप उसमें कमल पुष्प हैं। (जैसे कमल जल से अस्पृष्ट रहता है, उसी प्रकार अकबर की वीरता में उससे अस्पृष्ट राणा प्रताप विकसित है। जल ज्यों-ज्यों बढ़ता है, कमल भी उससे ऊपर उठता जाता है, ऐसा प्रसिद्ध है। प्रताप की स्वतन्त्रता और अविजयता सूचित है। पूर्ण रूपक है, सांग।)

(ख) पूरव परिय पुकार, भूमि डिगपालन छडिय।

पच्छिम तच्छिन गच्छि 'जमन ग्रह खलभल मण्डिय ॥

उत्तर सकल उदास, त्रासते ग्राम न भावै।

दच्छिन पर्यौ भगान, कहत सूरज कहुं आवै ॥

आतंक मानि दंवे दुवन, देवदिगोसन सुख बख्यौ।

व्रज चक्रवर्ति बदनेस सुत श्री सुजान जन्महिं चख्यौ ॥

उत्तर:—कविवर सूदन के 'सुजान चरित' का पद्य है। सुजानसिंह की चढ़ाई से दिशाओं में कैसा आतंक छा जाता है, उसका कवि ने प्रचलित वीर वर्णन की प्रणाली में छप्पयबद्ध, अतिशयोक्ति-पूर्ण वर्णन किया है।

व्रज चक्रवर्ती बदनेससिंह (भरतपुर के प्रसिद्ध ऐतिहासिक दुर्ग के निर्माता) के सुपुत्र श्री सुजानसिंह अथवा सूरजमल ने जब भी चढ़ाई की, तब, पूर्व दिशा (पूर्व के प्रदेशों में) पुकार (कोलाहल) पड़ गई, दिक्पालों ने भूमि छोड़ दी (सेना के भार से भूमि काँपने लगी)। पश्चिम में तत्क्षण जाकर, यम ने अपनी जकड़ से खलबली मचा दी (मृत्यु मंडराने लगी)। उत्तर दिशा (उत्तरीय प्रदेशों) में उदासी छा गई, भय से (किसी को) भोजन का एक ग्रास (कौर) भी नहीं भाता। दक्षिण दिशा में, यह कहते ही कि सूरजसिंह कहीं आ रहा है, भगदड़ पड़ गई। दुष्ट लोग, आतंक मानकर दुबक गये और दिक् स्वामी देवताओं का सुख बढा।

कवि ने सुजानसिंह के जाट वंश की उत्पत्ति प्रसिद्ध कृष्ण के यादव

वंश से मानी है, अतएव प्रजचक्रवर्ती आदि विशेषण दिये हैं ।

(ग) गरव न बोलो हो मोर भरतार । याजा बाजे राजा असिय हजार ॥  
लंका पति रावण घणी । सात समूँद विच वस्ती फेर ॥  
लंक त्रिधुंसी वानरां । थे काँइ साहो राजा गढ़ अजमेर ॥  
गरभि न बोलो हो सांभरया राव । तो सरीखा घणा और भुवाल ॥  
एक उडीसा को घणी । वचन म्हारइ तुं मानुखु मानि ॥

उत्तर:—प्रस्तुत पद्य नल्ह के वीसल देव रासी के द्वितीय सर्ग से लिया गया है । वीसल देव और उसकी रानी राजमती के परस्पर के प्रश्नोत्तर के प्रसंग में रानी अपने पति वीसल देव की गर्वोक्तियों ( जो कि इससे पहिले पद्य में की गई हैं ) का उत्तर देती है ।

हे मेरे पति देव ! ( भर्ता ! ) गरव की बात न बोलो । अस्सी हजार बाजे वजते थे ( उसके द्वार पर या हाजरी में ) । लंका (स्वर्गपुरी) का स्वामी रावण धनी था । सात समुद्रों के बीच में फिर उसकी बस्ती थी । सात समुद्रों के बीच में उसकी बस्ती-राजधानी लंका की-सीमा का दायरा था ।) किन्तु लंका को वानरों ने विध्वंस कर दिया । तुम हे राजा ! अजमेर गढ़ की क्या प्रशंसा कर रहे हो ?

हे सांभरियाव ! गरव का बोल न बोलो । तुम्हारे जैसे और धने राजा हैं । एक उडीसा का ही राजा (धनी) है । हमारी बात तुम मानते हो तो मान लो । ( पति वीसल देव के कुछ अभिमान के वचनों को सुनकर पत्नी राजमति उसे उदाहरण देकर अभिमान छोड़ने की प्रेरणा दे रही है ।)

(घ) वहल न हौँइ दल दच्छिन उमडि आयौ,

घटा ये न होयं इभ सिवाजी हँकारी के ।  
दामिनी दमक नाहिं खुजे खग वीरन के,

इन्द्र धनु नाहिं ये निसान हैं सवारी के ॥  
देखि देखि सुगलन की हरमैं भवन त्यागैं,

उम्किक उम्किक उठै वहत बयारी के ।  
दिल्ली-पति भूलि मत गाजत न घोर घन,  
बाजत नगारे ये सितारे गढ-धारी के ॥

उत्तर:—महा कवि भूपण की शिवा वाचनी का एक कवित्त (मन हरण) है। शिवाजी के आतंक का वर्णन किया गया है। शत्रुओं पर उनके नाम की धाक कैसी थी, इसी का कवि ने इस कवित्त में भ्रम, अपहृति आदि अलंकारों की सहायता से अतिशयोक्ति-पूर्ण वर्णन किया है। शिवा जी के आक्रमण का भय महलों तक व्याप्त था। मुगलों की पत्नियाँ मदैव इसी भय में सूखती रहती थीं। जरा सा खटका होते ही उन्हें शिवाजी के आने का भ्रम हो जाता था। बरसात में उमड़े हुए बादलों की बटाओं को देखकर वे कहती हैं—

ये बादल नहीं हो सकते, दक्षिण का दल (सेना) धिर आया है। ये घटाएँ नहीं हो सकतीं, ये तो अभिमानी शिवाजी के हाथी हैं। यह बिजली की चमक नहीं है, ये तो वीरों के खड्ग चमक रहे हैं। यह इन्द्र धनुष नहीं है, यह तो (शिवा जी की) सवारी के निखान (ध्वजा आदि चिन्ह) हैं। देव देखकर मुगलों की हरमें (पत्नियाँ) भवन (महल) छोड़ दौड़ पड़ती हैं और हवा के चलने (के खदके) से ही चौंक चौंक कर उठ बैठती हैं। दिल्ली-पति (शौरंगजेव) की बुद्धि में भी भ्रम होता है कि ये घोर आदल नहीं गरजते, अपितु खितारागढ़ के स्वामी (शिवा जी) के नगारे बज रहे हैं। (बादलों में सेना का रूपक यांधा गया है अपहृति से।)।

२. “जिस समय रीति कालीन विलासी कवि पेन्द्रियक कामुकता पूर्ण विविध उक्तियों से हिन्दी साहित्य के भण्डार में गन्दगी भर रहे थे, भूपण के भीतर का ओजस्वी कवि तडप उठा और उसने, उपयुक्त आश्रय पाकर अपनी तेज पूर्ण वाणी से राष्ट्र पर पड़ने वाली विपत्ति से मोर्चा लेने के लिए लोगों में जीवन फूँक दिया।” उक्त कथन की विवेचना कीजिए।

उत्तर:—प्रश्न के विचारों से अधिकाँश में सहमत होना पड़ता है। जिस समय भूपण का काल प्रारंभ होता है, उस समय काव्य क्षेत्र में, केवल मात्र शृङ्गार का राज्य था—शृङ्गार के भी बल्कि संभोग रूप का। परतंत्र मुगल-शासित भारतीय अथवा हिन्दु जनता स्वतंत्रता द्वार खुकी थी और उसे कोई याद करना नहीं चाहता था। पेश और आराम में भूलने के प्रयत्न थे। राजपूत दब चुके थे। युद्धों का अवकाश अब नहीं रहा था।

सामूहिक हिन्दु-मुस्लिम संघर्ष नहीं था। हिन्दुओं की कोई भी एक अग्रगण्य शक्ति नहीं रही थी, जो मुगलों का प्रतिरोध कर सके, उन्हें बाहर निकाल देना तो दूर की बात। आक्रमण काल में मुसलमानों द्वारा किये गये घावों पर हुमायुँ-अकबर-कालीन राजनीति में मरहम पट्टी करने के विशेष प्रयत्न थे। अकबर हिन्दु मुसलमानों में आदानप्रदान का बड़ा पक्षपाती था। अधिकांश में वह स्पष्टतया धर्म को राजनीति में आड़े नहीं आने देता था। उसकी यही पालिसी उनके पश्चात् भी कुछ देर चलती रही। किन्तु औरंगजेब के पूर्ववर्ती बादशाहों ने राजनीति में धर्म को लाना प्रारंभ कर दिया था। औरंगजेब इस नीति में सब से अधिक क्रूर प्रसिद्ध है। इन उत्तरवर्ती मुस्लिम शासकों का अभिप्राय था, वही, जो अब पाकिस्तान का है, अर्थात् मजहब के नाम पर मुस्लिम शक्तियों को एक सूत्र में आवद्ध किया जाय। मुगलों के इस काल में, भारत में, उनके अतिरिक्त अन्य मुस्लिम स्वतंत्र राज्य भी कायम हो चुके थे। कुछ भी हो, इस काल में मुगल नीति हिन्दु-विरोधिनी हो जाती है, धर्म के नाम पर मुसलमानों में आक्रान्ता रूप फिर प्रबल होने लगता है। विशेषतया औरंगजेब-काल में तो हिन्दु-विरोध प्रत्युत हिन्दुओं के प्रति अन्याय बहुत ही कठोर रूप में हो जाता है। किन्तु विलासी हतवीर्य हिन्दु नरेश इस समय भी झूठी आत्म-संतुष्टि के स्वार्थ में दृष्टे बेसुध थे। कवि-गण भी अपने वास्तविक राष्ट्र-संगल के कर्तव्य को विस्मृत कर, स्वार्थ-लोलुपता में लगे, अपने अपने आश्रय-दाताओं की झूठी सच्ची विरुदावली गा गाकर अपना पेट भरते थे; या फिर दरबारों में शृङ्गार के सुहचुड़ाते पद्य सुनाकर उन्हें विलास की और भी लोरी दे रहे थे। शृंगार रीति-काल का प्रधान वर्ण्य विषय है। प्रत्येक कवि ने प्रायः शृंगार को ही प्रधानतया अपनाया है। अब आकर तो शृंगार का ऐसा वीभत्स रूप चित्रित होने लगा था कि सामाजिक शौचित्य को भी एक ओर उठाकर रख दिया गया था। नायक नायिकाओं के कामुकता-पूर्ण अश्लील चित्र उतारने की परिपाटी शृंगार के नाम पर अधिकांश में रह गई थी। भूषण का प्रादुर्भाव ऐसे ही काल में हुआ था।

भूषण का स्वभाव प्रारंभ से ही अोजस्वी था। कविता के क्षेत्र में



भी उसे श्रोज गुण और वीर रस ही रुचिकर रहे। उसकी इस रुचि को उद्दीप्त करने के लिए प्राये दिन के घर्म और जाति पर होने वाले अत्याचारों और अन्यायों ने और भी उत्तेजना दी। इन अनन्त यातनाओं और अवहेलनाओं में अपने दिन गिनती हुई अपनी आर्य जाति की दुर्दशा को देखकर भूपण का श्रोजस्वी हृदय और किस रस की ओर लपकता? इसके साथ ही, सौभाग्य से, भूपण को दो चरित-नायक भी उपयुक्त ही मिल गये थे, हिन्दुत्व की, हिन्दु देश की स्वतंत्रता की रक्षा जिनके प्राणों का लक्ष्य था और जो भूपण के समान ही उन अन्याय और अत्याचारों का सहन नहीं कर सकते थे। हिन्दुत्व के उन दो ज्वलन्त प्रतीकों को पाकर भूपण की श्रोजस्विनी वाणी में और भी श्रोज और मार्मिकता आ गई। भूपण ने या तो वीर छत्र साल की प्रशंसा में कविता लिखी है और या महाराज शिवाजी की प्रशंसा में। दोनों में ही मातृ-भूमि की स्वतन्त्रता की आग प्रचण्डता में जल रही थी। दोनों ही उसके उद्धार में प्राण पण से लगे थे। औरंगजेब की परतंत्रता के ऐश्वर्य भोग पर लात मार कर दोनों ने ही स्वान्त्र्य-संघर्ष का मार्ग पकड़ा था। भूपण ने इन्हीं अमर स्वतंत्र वीरों के चरित्रों की गाथा गाकर अपनी वाणी पवित्र की है।

भूपण का प्रधान रस वीर था। उसकी शिवराजयशो भूपण, शिवा यावनी और छत्रसाल-दशक तीन पुस्तकों में वीर रस ही छलकता है। शृंगार के बने हुए उसके पांच सात ही पद्य मिलते हैं, उनमें भी काम की सेना, चढ़ाई, युद्ध आदि के रूपक आ गये हैं। इस प्रकार शिवाजी ने अपने काल के शृंगार के उद्दाम प्रवाह के विरुद्ध जाकर शुद्ध वीर गान गाये। हा अपने काल—रीतिकाल—की काव्य परिपाटी, (अलंकार आदि के लक्षण लिखकर फिर उदाहरण रूप में कविता करने की) अवश्य अपने अलंकार ग्रन्थ शिवराजयशो भूपण में अपनायी। किन्तु विषय समस्त वीर-वर्णन है। उसमें शुद्ध वीर भावनाएँ हैं, हृदय से उठी हुई, खुशामद नहीं है, सच्चाई है। शिवा जी और छत्र साल हिन्दु जाति के प्रतीक हैं। शिवा जी के प्रति ऐसी श्रद्धा और श्रद्धाैकिक शक्ति-सम्पन्नता की भावना केवल भूपण की ही नहीं थी, अपितु सार्वजनिक हिन्दु जनता अधिकांश में यही भावना रखती

थी उस वीर के प्रति । शिवा जी का लक्ष्य हिन्दुत्व का लक्ष्य बना हुआ था । अतएव अनेक हिन्दु मुगल अफसर जय सिंह, जसवन्त सिंह जैसे हृदय सं शिवाजी से सहानुभूति रखते थे । कोई एक बड़ी हिन्दु राज्य शक्ति न होने पर हिन्दु जाति में केवल सांस्कृतिक अखण्डता ही अवशिष्ट थी, जिसके बल पर समस्त हिन्दु जाति एक थी । अतएव शिवा जी का लक्ष्य एक प्रकार से जातीय लक्ष्य बना हुआ था । भूपण ने इसी जातीय लक्ष्य और इसके उन्नायक की गाथाएं अपने मुक्तक पद्यों में लिखी हैं । शृंगार के उस प्रचण्ड प्रवाह में भूपण का साहित्य अपनी निराली शान रखता है । घोर विलासिता और अन्ध परम्परा में दबकर खोई हुई हिन्दु जाति की सांस्कृतिक और राजनैतिक चेतना को भूपण का साहित्य कोड़े मार मार कर जागृत करता है । उसे बल देता है, उत्साह देता है, और उसे सजल बनाता है, शिवा जी का आदर्श सामने रखकर । हिन्दु देश, हिन्दु संस्कृति और हिन्दु जाति की रक्षार्थ जैसे शिवा जी की कृपाण उद्यत हुई थी, वैसे ही उसके सहयोग में भूपण की लेखिनी उद्यत हुई थी । दोनों एक ही आत्मा के दो भिन्न रूप थे—एक कार्य-क्षेत्र में और दूसरा भाव-क्षेत्र में । अतएव भूपण का साहित्य अपने समय का क्रान्तिकारी राष्ट्रीय साहित्य है, जिसने अन्यायग्रस्त जनता को चैतन्य और विद्रोह का सन्देश दिया ।

किन्तु भूपण की राष्ट्रीयता आज की सैक्यूलर राष्ट्रीयता नहीं है, जिसमें धर्म विशेष का कोई प्रभाव नहीं होता । भूपण की राष्ट्रीयता उस काल की राष्ट्रीयता है । उस काल की राष्ट्रीयता का अभिप्राय हिन्दु राष्ट्रीयता था । हिन्दु राष्ट्रीयता विश्व-खलित थी, इसी लिए मुसलमानों का राज्य हुआ । शिवा जी का प्रयत्न उसी को एकत्रित करने का रहा । भूपण का भी आह्वान ऐसा ही था । शिवाजी को मदैव हिन्दुत्व के रक्षक के रूप में ही वर्णित किया गया है, उसके किसी व्यक्तिगत स्वार्थ पूर्ण कार्य के लिए नहीं । हिन्दु-राष्ट्र या तत्कालीन भारतीय राष्ट्र की भावना संकुचित नहीं थी, किसी धर्म का विरोध लिये । हिन्दु राजाओं ने कभी मुसलमानी धर्म पर अत्याचार नहीं किये । हिन्दु राजा लोग बहुत पहिले से मुसलमानों को अपने राज्यों में बसाने लगे थे, ओहदे देते थे और अपनी अन्य हिन्दु प्रजा से भेद नहीं

रखते थे। शिवा जी के राज्य में भी यह धर्म-भेद नहीं था। मुसलमान-अपने धर्माचरण में स्वच्छन्द था, मस्जिद कुरान आदि का अपमान नहीं होता था, मुस्लिम स्त्रियों से कोई यत्नात्कार नहीं होता था। शिवा जी की मेना में अनेक मुसलमान ओहदेदार थे। अकबर की पाजिसी भी बहुत कुछ इसी आधार पर चली। अतएव उसके काल में विरोध शान्तप्राय रहा। औरंगजेब ने इस नीति को छोड़कर हिन्दु—भारत की सर्वाधिक संख्यक प्राचीन—जाति की जडे उखाडनी शुरु कीं ( हिन्दुओं के विरुद्ध उसके अत्याचार भारतीय जनता के ही विरुद्ध समझिये)। प्रतिक्रिया स्वरूप भारतीय अथवा हिन्दु राष्ट्र की भावना जोर पकड़ती गई। भारतीय जाति—हिन्दु जाति—की रक्षार्थ एक भारतीय राष्ट्र या हिन्दु राष्ट्र की शक्ति का उदय सभी चाहते थे। शिवाजी, छत्रसाल दोनों उसी शक्ति के दो समुज्ज्वल प्रतीक हैं। भूपण ने उन्हीं दो राष्ट्रवीरों का आश्रय लेकर अपनी वाणी का ओजस्वी प्रवाह मुखरित किया है। उसकी वाणी में यही राष्ट्रीय चेतना प्रतिगुंजित है। मुसलमानों के कार्य अराष्ट्रीय थे—भारत की एक सर्व प्रमुख जाति के विनाश के उपाय घातक थे। उसकी प्रतिक्रिया-स्वरूप भारतीय हिन्दु राष्ट्रियता प्रबल हुई। भूपण के साहित्य में ऐसी ही राष्ट्रीय चेतना व्याप्त है, जो विपत्ति के समय में किसी भी जाति में जीवन फूंक देती है।

राष्ट्र का यही अर्थ लेकर तो निस्सन्देह भूपण की कविता को वास्तविक रूप से राष्ट्रीय चेतना से युक्त कहा जा सकता है, किन्तु आज के समय में राष्ट्रीयता में जो सैक्यूलिज्म लिया जाता है, उस दृष्टि से देखने पर, भूपण का साहित्य राष्ट्रीय चेतना की अपेक्षा संकुचित मम्प्रदायगत भावना का उत्तेजक है, उस पर यह दोष लगाया जा सकता है। वस्तुतः तो राष्ट्र शब्द को ऐतिहासिक दृष्टिकोण से ही देखते हुए भूपण के साहित्य को राष्ट्रीय कहा जा सकता है, अद्यतनीन अर्थ में नहीं।

अथवा

चन्द बरदाई के 'पृथ्वीराज रासो' की भाषा की विशद विवेचना कीजिए।

उत्तर:—( कृपया देखिये हिन्दी सा० १० प्रश्नपत्र २ प्रश्न ५ (ख) संवत् २००३ एवं प्रश्नपत्र २ प्रश्न २ का विकल्प संवत् २००४ ) ।

अथवा

“सूदन रत्नावली” से उपयुक्त उदाहरण देते हुए सूदन के सामान्य गुण दोषों का विवेचन कीजिए ।

उत्तर:—सूदन का ‘सुजान चरित्र’ ऐतिहासिक काव्य है, प्रयन्व काव्य की शैली में लिखा हुआ । इस में कवि ने भरतपुर के प्रसिद्ध ऐतिहासिक जाट वीर सुजानसिंह अथवा सूरजमल का वीर चरित्र अंकित किया है । सूरज मल ने सात इतिहास प्रसिद्ध मगान् युद्ध लड़े थे । कवि ने उन सयका व्यौरे चार काव्य-बद्ध वर्णन किया है । ग्रन्थारंभ में देवस्तुति, प्राचीन महर्षि, कवि गण आदि का स्मरण आदि करके कवि ने अपने चरित-नायक की वंशावली का वर्णन किया है और पौराणिक आधार पर जाटों को यदुवंशीय माना है । इसके अनन्तर क्रमशः प्रत्येक युद्ध का पूरा व्यौरे चार वर्णन किया गया है । युद्ध के कारण, युद्ध की तैयारी, युद्ध और अपने चरितनायक की वीरता एवं विजय, सभी बातों का काव्यमय वर्णन करने का प्रयत्न किया गया है । किन्तु काव्यता लाने के लिए कवि ने वृथा कल्पना-जालों में काव्य की ऐतिहासिकता को नष्ट नहीं किया है । जहाँ तक ऐतिहासिक तथ्यों का सम्बन्ध है, कवि ने बड़े न्याय-पूर्वक उनका वास्तविक स्वरूप सुरक्षित रखा है । मगधइन्त अनैतिहासिक कल्पना का उपयोग नहीं किया है । इसीलिए काव्य में वर्णित घटनाएँ, उनके तिथि सम्बन्ध आदि अन्य इतिहास ग्रन्थों से मिलान खाते हैं । घटनाओं के वर्णन में सूक्ष्म से सूक्ष्म ऐतिहासिक बात का भी कवि ने ध्यान रखा है और उसका वर्णन किया है । इससे सिद्ध होता है कि कवि को अपने काल और अपने चरित नायक के राजनैतिक जीवन का पूरा परिचय था । कवि ने ऐसा वर्णन किया है, जैसे कोई आंखों देखी बात सुना रहा हो ताजा ताजा । कोई बात नहीं छूटती । इसी आधार पर सुजान चरित्र को एक उत्कृष्ट ऐतिहासिक प्रबन्ध काव्य या चरित काव्य माना जा सकता है ।

सुजान चरित्र के काव्य कला-सम्बन्धी गुण दोषों के परीक्षण के

लिए प्रथम भाषा को लेना चाहिये, क्योंकि काव्य का शरीर शब्द अर्थ का ही होता है, जो सर्व प्रथम अनुभूत होता है।

सुजान चरित की भाषा साहित्यिक व्रजभाषा है मुख्यतया। सूदन स्वयं भी मथुरा के रहने वाले थे। किन्तु उनकी भाषा में पंजाबी, पूर्वी, मारवाड़ी और वैसवाड़ी आदि भाषाओं का भी मेल है। कहीं कहीं तो एक पद्य में अनेक भाषाएँ आ गई हैं और कहीं पूरा पद्य भिन्न भिन्न भाषा में है। इससे सूदन के भाषा ज्ञान का परिचय मिलता है, कि उन्ने किसी कारण से इन भाषाओं का अच्छा परिचय था। इन सभी भाषाओं के शब्द-भण्डार में से यथारुचि शब्द लेकर कवि ने अपनी कविता में प्रयुक्त किये हैं। नीचे के उदाहरण में साहित्यिक व्रजभाषा का कैसा निखरा हुआ रूप है—

अदिति असोक भरी सोक भरी दिति और

द्रोप भरी पूतना अद्रोप करी ओपिका।

कंस हिये भौं भरी अभौभरी अन्ध वंस,

पांडव कै कीरति अकीरति की लोपिका।

लाज भरी द्रोपदी सुराज भरी वृज भूमि;

कृष्णरी हलाज सो अवाज करी कोपिका।

देवकी अनन्द भरी ऊगें व्रज चन्द वरी

भाग भरी जसुदा सुहाग भरी गोपिका।

पंजाबी का पद्य—

जावां कित्ये जावां अम्मा यावे केहि पावां जलो

एही गल्ल आगें लप्यौ लप्यौ गली जावां ।

इसी प्रकार एक पूर्वी पद्य देखिये—

बहुआ न आवा मोर भैयन न पावा पाक

तुपक कीन लावा गांठि डीवू आनद्यावा है। आदि।

फारसी मिश्रित भाषा—

रब की रजा है हमें सहना यजा है बख्त,

हिन्दू का गना है आया और तुरकानी का।

इस प्रकार सूदन ने लगभग पांच भाषाओं का सम्मिश्रण अपने साहित्य में किया है। यह मिश्रण कहीं एक ही पद्य में है और कहीं पृथक् पृथक् पद्य में, जैसा कि ऊपर उदाहरणों में। इस सम्मिश्रण से पाठक को चाहे जो कठिनाई होती हो, किन्तु सूदन के भाषा ज्ञान का पता लगता है। भाषाओं की इस बहुज्ञता के कारण सूदन की मुख्य भाषा खूब सुगठित है, प्राजल है, शिथिल नहीं है, विषयानुरूप कोमल कठोर भी होती है, उसमें वर्णन और चित्रण को विशेष सामर्थ्य है, इसलिए स्तुत्य है। साथ ही कहीं कहीं भाषा के विभेद से ग्रन्थ में अनेक स्थानों पर चमत्कार भी विशेष आ जाता है। दिल्ली की लूट के वर्णन में विभिन्न प्रान्तों की स्त्रियों का अपनी अपनी भाषा में विलाप बहुत सुन्दर है। भाषा के लिहाज से आलोचकों ने इस काव्य को उत्कृष्ट माना है। किन्तु भाषा में दोष भी हैं। सूदन ने स्थान स्थान पर भरती के व्यर्थ शब्द भी भर दिये हैं, विशेषतया सु और जु का प्रयोग इतना घना किया है कि वहाँ भाषा-गत शैथिल्य तो आ ही जाता है, अनेकत्र अ का भी अनर्थ हो जाता है। उदाहरणार्थ निम्न में देखिये सु का कैसा प्रयोग है—

गलकें सुमेली स्याम । बलकें सुवचन उदाम ॥

नामों तक में जु आ गया है— फरुखजु सेर, जु हिमायूँ, मीरांजु साहो आदि। अनेकत्र इस कारण भाषा अरुचि-कर रूप से शिथिल जान पड़ती है। इसके अतिरिक्त अन्य कवियों के समान सूदन ने भी शब्दों की तोड़ मरोड़ बुरी तरह की है। व्रज और अन्य भाषाओं के शब्दों की ऐसी काया-विकृति की है कि वे पहिचान में भी नहीं आते। वीर के ओजस्वी वर्णन में तो शब्दों का कायाकल्प करने में सूदन भूषण आदि अन्य कवियों को भी पीछे छोड़ गये हैं। ऐसे ओजस्वी या भयानक, अथवा रौद्र स्थलों में इनकी भाषा पूरी डिगल भाषा बन जाती है। इस कारण से इनकी भाषा में अनेकत्र दुरूहता भी आ जाती है, जिससे वर्ण्य विषय अस्पष्ट रहता है। तो भी समस्त काव्य की दृष्टि से सुजान चरित की भाषा अपने विषय और काव्य सरिणी के बहुत उपयुक्त और समर्थ है। अनेकत्र कृत्रिम बनी हुई भी साहित्यिक है।

सगीत या छन्दों की दृष्टि से सुज्ञान चरित का विगेष महत्त्व है। केशव के समान ही सूदन ने भी अपने छन्दोज्ञान का परिचय दिया है। इक्कीस अंकों के अपने इस ग्रन्थ में कवि ने छन्द के लगभग ६६ भेदों का सफलता से प्रयोग किया है। इससे ग्रन्थ में चमत्कार और विचित्रता की वृद्धि हुई है। नहीं तो युद्ध वर्णन में प्राय एक मा ही ढंग चलता है सर्वत्र; वर्य्य वस्तु भी एक ही गी होती हैं। ऐसे स्थलों में छन्दोविभेद ने विविधता आ जाती है। नीरसता में कमी आती है।

काव्य के गुण रीति आदि के प्रयोग में सूदन चतुर थे। विषयानुरूप भाषा में गुण और रीति आदि के रखने में सूदन का पूर्ण अभ्यास है। उग्र रसों में उग्र और कोमल रसों में कोमल गुण रीति आदि की व्यवस्था हुई है। कहीं कहीं, जहाँ कवि प्राचीन युद्ध वर्णन की पद्धति में, युद्ध की ध्वनियों के अनुकारक शब्दों का प्रयोग करने लगता है, वहाँ शैली कृत्रिम और अरुचिकर हो जाती है, नहीं तो गुण रीति आदि का निर्वाह कवि ने अच्छी तरह किया है।

अलंकारों के प्रयोग में भी कवि ने कुशलता दिखलाई है। उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, अतिशयोक्ति आदि और अनुप्रास आदि रीतिकाल के प्रचलित अर्थालंकारों और शब्दालंकारों का कवि ने समुचित और कला की दृष्टि से सफल प्रयोग किया है। अलंकार भावविशदीकरण में सहायक बन कर ही अधिकत्र आये हैं। उदाहरण के लिए—

अनकप आनन अमल कमल कर कोस दोसहत  
श्रौपधीस सुभसीस कोरि तैतीस करत नत ॥ आदि।

लिये जा सकते हैं कहीं शब्दालंकारों के फेर से पढ़कर कवि भावों को विकृत भी कर बैठा है, वहाँ अलंकारों में कृत्रिमता आ गई है। किन्तु इस दोष से रीति काल का कोई ही कवि बचा होगा।

रस दृष्टि से भी सुज्ञान चरित्र उत्कृष्ट काव्य है। कवि का मुख्य रस वीर है, जैसाकि काव्य वस्तु से ही पता लगता है। वीर रस के दान वीर आदि रूपोंका भी यद्यपि वर्णन कविने किया है, अपने चरितनायक की उदारता, दया दाहिण्य आदि का यथास्थान वर्णन किया है तो भी प्रयत्नान्तर ही रस के

युद्धद्वार रूप की है। मुख्यतया कवि ने अपने चरित-नायक के युद्धों का ही वर्णन किया है। कवि को उसके वर्णन में सिद्धि मिली है। भूपण और बाल के समान ही सूदन का चरितनायक भी एक वीर साहसी पुरुष था, बंगता जिसकी नस नस में थी। सूदन ने उसकी वीरता का वर्णन रस में कर दिया है। युद्ध दर्शन में युद्ध की वस्तु नहीं छूटती, युद्ध की तैयारी, युद्ध की वस्तुएं, दोनों ओर की व्यूहसज्जा, शस्त्रारत्र, वीर सेनापतियों के नाम, उनकी नियुक्ति के स्थान व्यूह रचना में, घमासान युद्ध, शत्रुओं की भगदड़, सुजानसिंह का शत्रुओं पर भ्रातंक आदि सब की ओर उनकी दृष्टि पड़ी है। वर्णन इतना सजीव है, कि कोई आंखों देखकर ही लिख सकता है। निश्चय ही सूदन भी सुजानसिंह के साथ ही युद्ध में जाते होंगे, तभी इतनी सूक्ष्मता और विशदता से वर्णन हुआ है। वर्णन की शैली यद्यपि पुरानी प्रचलित ही है, वही ढंग, वे ही शब्द, किन्तु तो भी उसमें सजीवता है, विशदता है, आंखों देखी सत्यता है। उदाहरणार्थ—

छुटन लगे उदरुद चण्ड कोदण्ड भुसुंढी

जवर जंग घन घोर मारु गोलनु की मंडी ॥ आदि ।

भ्रातंक का वर्णन देखिये इसी प्रश्न पत्र में आया प्रथम प्रश्न का पद्य “पूरव परिय पुकार भूमि दिग् पालन छंदिय” आदि । और भी—

हुहुं ओर धुंधिय धूरि रुंधिय चमक चुंधिय रुद्ध ।

घन पटह वज्जिय गज गरज्जिय भीति भज्जिय कुद्ध ।

हथनाल हंकिय तोप डंकिय धुनि घमंकिय चण्ड ।

हथनाल छंदिय तरु भुसुंढिय धरनि खण्डिय खण्ड । आदि ।

किन्तु जहाँ कवि वीर-गाथा-कालीन पद्धति में, युद्ध के प्रसंग में युद्ध की ध्वनियों के अनुकृतिवाचक शब्दों का प्रयोग करने लगता है, वहाँ अरुचि और कृत्रिमता आ जाती है। यथा—

धर धरत डेत धवान कौं खर खरत बखतर अंग ।

तर तरत वेहनु, सौं भरे ढरडरत ढाल निपंग । आदि ।

इस सबके साथ भी सूदन का वीर वर्णन कवि-सिद्ध है और वीर रसोंके वर्णनों में विशेष स्थान रखता है। मिश्र बन्धुओं ने सूदन को वीर रस



का 'बद्धिया' कवि माना है। उनके मत में 'युद्ध की तयारी में मूदन, युद्ध-वर्षान में जाल और आतंक पत्र भागने के वर्णन में भृगु प्रायः सर्व-श्रेष्ठ हैं।' लाला सीताराम धी. प. ने मूदन को वीर वर्णन में चन्द्र की कोंटि में रखा है। श्री शुक्ल जी के मत में "मूदन में युद्ध, उल्हास पूर्ण भाषण, चित्त की उमंग आदि वर्णन करने की पूरी प्रतिभा थी।"

किन्तु वीर रस के अतिरिक्त अन्य रसों में भी मूदन को पर्याप्त सफलता मिली है। भयानक, वीरभय और गैर तो युद्ध के रसों ही होते हैं, अतः उनका तो वर्णन वीर के शृंगर रूप में अनेकत्र है ही, किन्तु इनके अतिरिक्त अन्य शृंगर, हास्य आदि कोमल रसों में भी मूदन को विद्वहस्तता प्राप्त है। देखिये भयानक का एक पद्य—(दिव्यी की लूट का वर्णन है )

स्वारी सतरानी कतरानी सतरानी फिरें  
 चांसनी धिन्यानी नुरकानी परगनी हैं।  
 काइथी अरोरी थोरि वैमनिन भोरी गोरी,  
 काछिनी करानी और भटयानी महरानी है। आदि।  
 देखिये नीचे के उदाहरण में शिव के सपरिवार ताण्डव का कैसा चित्र है—

... .. सेनानी सुर देत ताल चेताल लगावत  
 गग-घरनि भस्त्रि भंग रंग सो डंयरु वजावत ।  
 गिरिसुता सहित आनन्द सौं ठे चुटकी थेह येह करत ।  
 गननाथ नचत तांडव रचत सुणद हलत धिघननु दक्षत ॥  
 और देखिये शुद्ध हास्य का कैसा सुन्दर पद्य है—  
 याप बिष चाखै भैया पट् मुण राखै, देखि,  
 आसन में राखै वसवास जाको अचलै ।  
 भूतनु के छैया आम पास के रखैया,  
 और काली के नथैया हू के ध्यान हू ते न चलै ।  
 यैल याव वाहन वसन कौं गयन्द खाल,  
 भांग कौं घतूरे कौं पसार देतु अचलै ।

घर को हवाल यहै संकर की बाल कहै

लाज रहै कैसे पूत मोदक को मचलै ॥

इस प्रकार के अन्य रसोंके उदाहरण यद्यपि सुजान चरित में कमही हैं, तथापि जो हैं, उनसे कवि की सफलता सूचित होती है ।

कवि की शैली में एक अन्य दोष भी है । अनेक स्थानों पर कवि की वर्णन शैली केवल सूची मात्र रह गई है । वर्णन करते समय कवि अन्वाधुन्य वस्तुओं की सूची गिनाता चलता है, जो नीरस उद्बेजक और प्रबन्ध काव्य के अनुपयुक्त हो जाती है । कहीं कवि घोड़ों की सूची गिनाने लगता है, कहीं लूट की वस्तुओं और कपड़ों आदि की, कहीं कवियों के नामों की, कहीं विभिन्न जातियों, भाषाओं की और कहीं युद्ध के शस्त्रास्त्र आदि की । ऐसा कवि ने निश्चय ही अपनी बहुज्ञता दिखाने को ही किया है, किन्तु काव्य में—विशेषतः प्रबन्ध काव्य में—पाठक के लिए यह अरुचिकर और रस-भंग का कारण है । उदाहरण के लिए—

काथ करौजी कारी जीरी । काइ फरौ कुचला कनकोरी ॥

कुकरौदा, कर-हरी कहीरा । कनट कटाई कारी जीरा ॥

कुलयी कमलगटा सुकवेला । ककरासौंगी कद सुकेला ॥

कमल मूल किरवार कसेरु । काचनून करमूल कनेरु ॥

कवियों की नाम सूची—

सोमनाथ सूरज सनेही सेख स्याम लाल

साहिब सुमेर सिवदास सिवराम हैं ।

सेनापति सूरति सश सुख सुखलाल,

श्रीधर सुबल सिंह श्री पति सुनाम हैं ।

हरि परसाद हरिदास हरिवंस हरी

हरिहर हीरासे हुसेन हितराम हैं । आदि ।

सुजान चरित में ऐसी नीरस सूचियाँ पाँच छः जगह आई हैं । इनसे काव्य में नीरसता और अरुचि आती है । किन्तु इनके साथ भी, समग्र काव्य की दृष्टि से, सुजान चरित काव्य गुणों से युक्त वीर रस का उत्कृष्ट काव्य है । काव्य में दोषों की अपेक्षा गुण ही अधिक हैं ।

## अथवा

'रासो' शब्द से आप क्या अर्थ समझते हैं ? वीर गाथा काल की संदिग्ध सामग्री में वीसल देव रासो का स्थान निर्धारित करते हुए उसके काव्य-गुणों पर प्रकाश डालिये ।

उत्तर—हिन्दी साहित्य में रासो शब्द का प्रचलन वीर-गाथा काल में हुआ । रासो का अर्थ एक प्रबंध काव्य या चरित काव्य है, जो किसी वीर इतिहास-प्रसिद्ध योद्धा के चरित या चरितों को लेकर लिखा गया हो । वीर-गाथा काल में इसी शैली में, वीसल देव, पृथ्वीराज, खुमाण के चरितों का वर्णन किया गया । अवश्य ही उस काल में वीरता ही प्रधान थी । देश के अशांति-काल में केवल वीर भावनाएं ही प्रबल हो सकती थीं । अतएव चरित नायकों के चरित्र में से उनके वीर चरित्रों के ही चित्रण की प्रधानता रहती थी । किन्तु साथ ही अन्य रस भी रहते थे । राजपूतों में वीर के साथ शृंगार भावना भी कम नहीं थी । फलतः उनके चरित्रों में वीर प्रधान रहते हुए भी शृंगार का सहयोग यथावत बना रहा, उनके प्रेम प्रसंगों का भी पूरा वैसा ही अत्युक्ति पूर्ण वर्णन हुआ । अतः स्वभावतः रासो ग्रंथों में वीर रस को प्रमुख रखने की प्रणाली पड़ गई । वीर वर्णन के लिए रासो की यह प्रणाली बाद के काल में भी आदर्श बनी चलती रही । इस प्रकार, रासो एक प्रकार का वह प्रबंध काव्य है, जिसमें किसी ऐतिहासिक वीर पुरुष के वीर चरित का मुख्यतः वर्णन हो । रासो की यही पद्धति स्वीकृत रही । बाद के काल में हम्मौर रासो भी इसी प्रणाली में लिखा गया । किंतु वीर रस को मुख्य रखने का यह नियम अधिकांश में माना जाने पर भी सर्वांश में पालनीय रहा हो, ऐसा सिद्ध नहीं होता । किसी भी वीर पुरुष के वीर से भिन्न श्रैंगारिक चरित को प्रधान रखकर भी रासो रचना की जा सकती थी, ऐसा वीसलदेव रासो से सिद्ध होता है । वीसलदेव रासो में इतिहास प्रसिद्ध वीर वीसलदेव, जिसने अनेकशः यवनों को आर्य भूमि से खदेड़ा था, के प्रेम प्रसंग—शृंगार—को ही प्रधान रखा गया है । वीर का आभास कहीं कहीं, वीसलदेव की गर्वोक्तियों में मिल जाता है । अन्यथा तो प्रारंभ से अन्त तक शृंगार ही चलता है । इसकी भी रासो-ग्रंथों के अंतर्गत

गणना होती है। अतः निश्चय ही वीर प्रधान होना रासो के लिए साधारणतया आवश्यक है। किन्तु किसी अन्य रस को प्रधान रखकर भी किसी वीर पुरुष के चरित का रासो लिखा जा सकता है, यह बीसलदेव रासो से सिद्ध होता है।

रासो शब्द के प्रवृत्तिनिमित्त या मूल विकास के विषय में अभी तक कोई सर्व-सम्मत सिद्धान्त हिन्दी साहित्य में स्थिर नहीं है। श्री शुक्ल जी ने रासो का विकास 'रसायण' शब्द से माना है। उनके मत से अपभ्रंश के जैन ग्रन्थों में काव्य के अर्थ में रसायण शब्द का प्रयोग मिलता है। इस दृष्टि से रासो शब्द प्रथम देवज्ञ काव्य अर्थ में प्रचलित हुआ था, बाद में वीर रस प्रधान प्रबन्ध काव्यों में रुढ़ हो गया। राजस्थानी भाषाओं के विशेषज्ञ एक अन्य यूरोपीय विद्वान् "तासी" रासो शब्द की व्युत्पत्ति "राज सूय" शब्द से करते हैं। अन्य विद्वान् रासो की व्युत्पत्ति रास शब्द से करते हैं। उनके मत से जैन कवियों ने अनेक रास-चरित, लीला-ग्रन्थ बनाये। उन्हीं के अनुकरण पर हिन्दी में रास ग्रन्थ या रासो ग्रन्थ चले। सर्व सम्मत सिद्धान्त कोई नहीं। किन्तु इतना निश्चित है कि रासो शब्द का विकास किसी काव्यार्थक शब्द से है, इसे सब स्वीकार करते हैं। मतभेद केवल इतना है कि, वह क्या है। रासो की प्रणाली को देखकर भी वह चरित-वर्णन की काव्य पद्धति ही प्रतीत होती है, जिसमें किसी वीर के विभिन्न चरितों का स्वतंत्र वर्णन करके, एक सूत्र में पिरोया गया हो। आधुनिक प्रबन्ध काव्य के नियमानुसार, कथा का वैज्ञानिक विकास, एवं एक-सूत्रता प्रबन्ध काव्य के लिए अपेक्षित है। इस दृष्टि से एक भी वीर गाथा कालीन का रासो पूरा नहीं उतरेगा। सभी में विभिन्न स्वतंत्र प्रसंगों का पारस्परिक गठ-बंधन किया गया है। पृथ्वीराज रासो में भी पृथ्वीराज के जीवन के विविध प्रसंगों का प्रत्येक का स्वतंत्र वर्णन करके एक गठ-बंधन किया गया है। प्रत्येक प्रसंग एक स्वतंत्र नाटकाय दंग का प्रसंग है। सुमाण रासो में भी विश्लेषणलित घटनाएं एकत्र गठित हैं। बीसलदेव रासो में तो खर घटनाएं ही क्रमिक, उनमें उतना गठन ही नहीं है। इस दृष्टि से रासो चरित-काव्य ही अधिक औचित्य से

दृशना हैं, जिसमें प्रचण्ड काव्य के भी गुण स्वयमेव आ जाते हैं ।

श्रीमलदेव रामो हिन्दी साहित्य के रामो ग्रंथों में अपना विशेष स्थान रक्ता । धीर-गाथाशालीन प्राप्त रामा सामग्री अब सभी सदिग्ध मान ली गई है प्रायः । उस समय का ऐसा कोई भी ग्रंथ उपलब्ध नहीं है, जो अपने मौलिक शुद्ध रूप में हो । सभी में कुछ न कुछ काट-छांट, कुछ परिवर्तन संशोधन आदि कालान्तरों में होते रहे हैं । किन्तु जो कुछ संदिग्ध सामग्री मिलती है, उसमें श्रीमलदेव रामो का अपना विशेष स्थान है । पहिली बात, सभी के समान श्रीमलदेव रामो भी संदिग्ध सामग्री है । इस के कवि का जीवन मन्देह-प्रस्त है, उस का रचना-काल अनिश्चित है, श्रीमलदेव भी अनिश्चित है कि कौन सा था, कोई वंशावली नहीं । भाषा भी अनिश्चित है, कहीं किसी काल की ही और कहीं किसी काल की सी । घटनाएं अनेक कपोल-कल्पित, इतिहास-भिन्न अपितु इतिहास-विरुद्ध और अशुद्ध हैं । ये सब बातें उस को असंदिग्ध नहीं बनातीं । दूसरी बात यह है कि श्रीमलदेव रामो मुक्तक गीति-काव्यों में लिखा हुआ राजस्थानी हिन्दी या ढिगल का प्रथम रामा काव्य है । तीसरी विशेषता उस की यह है कि रामो काव्यों में भी यह प्रतियोग-स्वरूप है । रामो में प्रधान रस वीर होना चाहिये, किन्तु श्रीमलदेव रामो में प्रधानता शृंगार की है । इस प्रकार श्रीमलदेव रामो हिन्दी के राजस्थानी रूप अथवा ढिगल का सर्व-प्रथम मुक्तक गीतों में लिखा हुआ शृंगार प्रधान रामो काव्य है ।

श्रीमलदेव रामो का चरित-नायक यद्यपि इतिहास-प्रतिष्ठ वीर है और उस का चरित भी ऐतिहासिक है, किन्तु तो भी श्रीमलदेव रामो के कवि का दृष्टिकोण सामूहिक शृंगारी कवि का रहा है, ऐतिहासिक कवि का नहीं । कवि मेकाग्र शिवा है, ऐतिहासिक काव्य नहीं । इतिहास के विषय में तो जानबूझी प्रतीत ही नहीं होती कवि की ऐतिहासिक । घटनाओं, उन के विधि संस्कारों आदि में भारी अन्तर है । अनेक घटनाएं कपोलकल्पित हैं । चरित-नायक के विषय में मन्देह एना दृशना है कि यह कौनसा श्रीमलदेव था । उस दृष्टि से देखा पर इतिहास की दृष्टि से श्रीमलदेव रामो का कुछ भूत नहीं है । उस में ऐतिहासिकता नगण्य ही है, अतिक्रम में कल्पना

का ही राज्य मिलेगा । इस प्रकार से बीसलदेव रासो, वीर गाथा काल का शृंगार-प्रधान एक रासो काव्य ठहरता है । उस में काव्यमयता लाने के लिए कवि ने उस की ऐतिहासिकता का बलिदान कर दिया है अपनी कल्पना की छुरी से । किन्तु इतना करने पर भी कवि अपने प्रयत्न में विशेष सफल नहीं रहा । कवित्व कला की दृष्टि से बीसलदेव रासो का विशेष ऊंचा स्थान नहीं है ।

काव्य कला की दृष्टि से बीसलदेव रासो साधारण कोटि का काव्य है । उस में प्रधानतया बीसल देव के प्रेम प्रसंग को लिया गया है । राजमती से विवाह, उससे रूस कर उड़ीसा जाना, राजमती का मायके चली जाना और बीसलदेव का मना कर जाना । प्रारम्भ से अन्त तक येही प्रसंग हैं । स्पष्ट ही शृंगार रस है । कवि ने उस के ही संयोग वियोग रूपों का मुक्तक गीतों में रसमय गान किया है । किन्तु कवि को उस में बाँझित सफलता नहीं मिली है । काव्य की दृष्टि से वे गीत साधारण कोटि के हैं । उन में सर्वत्र रस का परिपाक नहीं है, कम स्थानों पर है । उन में ग्रामीणता भी झलकती है । बात बहुत साधारण ढंग से कही गई है । वर्णन शैली भी अधिक विशद नहीं ।

एक उदाहरण—

जाह सिंहासण यहू ठो छह राजा ।

ढोरो छोरी जुहारी छह माह ॥

सेज पधारी राव की ।

अति रंग स्वामी सूँ मीली राति ॥

वेटी राजा भोज की ।

राजमती रंग बीसल राव ॥

ग्रामीण ढंग में, सीधी बात कही गई है । असम्बद्ध विचार इकठ्ठे किये हुए हैं । कहीं तो यह शृंगार सम्बन्धी ग्रामीणता अश्लीलता की-कोटि तक पहुँच जाती है । राजमती सखियों से अपनी रात की बात श्रुताती है—

राई नहीं सखी ! भइंस पीअर ।

अस्त्रिय चरित्र उलिषई ही गंवार ॥

लाख चरित्र आगई मह कीया ।

चोली खोली दीखात्या छद्द गात ॥

तदपती न उयाल हो ।

नीहंचद्द सखी ! ओलिग जाइण हार ॥

किन्तु बहुत बहुत सुन्दर कवित्व भी बना है, जहाँ रस का परिपाक और चमत्कार विद्यमान है। सखियों एक स्थान पर स्त्री जाति की परवशता पर दुःख प्रकट कर रही हैं कि उन्हें भी पद्य पत्तियों के समान अपने प्रियों के साथ स्वच्छन्द विहार करने का अवसर क्यों नहीं मिलता—

त्रीजनम कांई दीयौ हो महेस ।

अवसर जनम थारे घडा हो नरेस ॥

रानह न सिरजौ हरिण ली ।

सूरह न सिरजौ धीणु गाई ॥

वनपंङ्क काली कोइली ।

वहसती अंय कह चपकी डाली ॥

वहसती दाख की जोरडी ॥

आम और चंपक की डाली पर बैठने की कल्पना अत्यन्त मनोरम है। ऐसे विशेष साहित्यिकता पूर्ण स्थल बहुत कम हैं, किन्तु हैं अवश्य। इस दृष्टि से वीसलदेव रासो एक साधारण कोटि का मुक्तक प्रेम-काव्य ठहरता है।

काव्य कला के अन्य आवश्यक तत्वों के बिहाज से भी वीसलदेव रासो का मूल्य साधारण ही ठहरता है। छन्दों के ज्ञान का परिचय भी कवि ने अच्छा नहीं दिया। गीतो मे निरे छन्दों-भंग हैं। छन्दः शास्त्र के अनुसार कोई भी पद्य पूर्ण नहीं। अलंकारों का प्रयोग भी कवि का नाममात्र का है। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि या कहीं अनुप्रास आदि दो चार अलंकारों का प्रयोग अवश्य इधर उधर दिखाई पड़ जायगा, नहीं तो अलंकारों की ओर निरपेक्ष रहते हुए कवि ने सीधी-साधी बात को कहने का सीधा-साधा ढंग ही पसंद किया है। उक्तिगत चमत्कार लाने की ओर कवि

का प्रयास नहीं है, जैसा कि ऊपर के उदाहरणों से व्यक्त होगा ।

भाषा की दृष्टि से भी वीसलदेव रासो अन्वयवस्थित सा है । कहीं वृद्ध भाषा पृथ्वीराज रासो की भाषा से भी प्राचीन लगती है, कहीं १६ वीं शती की और कहीं उस से भी अर्वाचीन । उस का प्रधान रूप डिंगल है । उस में कृत्रिमता नहीं है, यत्कि उस में प्राचीन साहित्यिक राज स्थानी भाषा अथवा डिंगल के चिन्ह मिलते हैं । अतः वह तात्कालिक राजस्थान की ही भाषा है, साहित्यिक रूप लिये हुए । अपभ्रंश का उस पर विशेष प्रभाव है । भाषा कहीं सुगठित है, कहीं अत्यन्त गिथिल है ऊबड़ खाबड़ । उस को देखने हुए कवि नरह भाषा का भी विशेष विद्वान् नहीं ठहरता ।

उपर्युक्त सभी दृष्टियों से, कविवर नरह का वीसलदेव रासो, हिंदी साहित्य के वीर गाथा काल की संदिग्ध सामग्री में, अपना विशेष स्थान रखते हुए भी काव्य-गुणों या काव्य-कला की दृष्टि से, साधारण कोटि का मुक्तक शृंगार या प्रेम-काव्य है ।

३ निम्नलिखित पदों में से यथेच्छ किन्हीं भी दो पदों की सन्दर्भ-सहित विशद व्याख्या कीजिये ।

(अ) सुनि कै शुनि चातक मोरनि की चहुँ ओरन कोकिल कूकनि सौँ ।  
अनुराग भरे हरि वागन मैं सखि । रागत राग अचूकनि सौँ ॥  
कवि देव घटा उनई जु नई यनभूमि मई दल दूकनी सौँ ।  
रंग राती हरी हहराती लता मुकि जाती समीरनि मूकनि सौँ ॥

व्याख्या—प्रस्तुत पद्य देव रत्नावली का है । बरसात के दिन कृष्ण के बन-विहार का चित्र खींचा है । कृष्ण चातक, मोर और कोयल आदि की ध्वनि सुनकर मस्त हुए राग गा रहे हैं ।

चारों ओर कोयल की कूकों के साथ चातक और मोरों की ध्वनि सुनकर, अनुराग में भरे हुए कृष्ण हे सखि ! वागों में अचूक (जिनका प्रभाव खाली नहीं जाता) राग गा रहे हैं । कवि देव कहते हैं कि (बादलों की) नयी घटा जो उमड़ी, तो बन भूमि पत्तों की दुकान सी बन गई । रंग विरंगे पुष्पों से रंगी हुई हिलती हुई लताएं हवा के झकोलों से मुक मुक जाती हैं ।



प्रस्तुत सवैये में कवि ने बरसात में बनकी प्रकृति की मस्ती का वर्णन किया है। पत्नी बोल रहे हैं, नयी बटा ने उमड़ कर बन भूमि को ढाप लिया है। लतिकाएँ तीव्र वायु के झकोरों से झुकी पड़ती हैं। अला कृष्ण पर भी मस्ती क्यों न छाती? अन्तिम पंक्ति में समासोक्ति अलंकार है। थिरकती हुई लताओं के झुकने और वायु के झकोले देने में किन्हीं प्रेमासक्त नायक नायिका की रस-क्रीड़ा का अभिव्यंजन होता है। रगराती, हहराती, झुक जाती, झूंकनि आदि श्लिष्ट विशेषण हैं। अनुप्रास का माधुर्य तो है ही।

(श्री) एकै संग धाय नन्दलाल श्री गुलाल डोक,

दगन गये जु भरि आनँद मढे नहीं।

धोइ धोइ हारी पद्माकर तिहारी सौँद,

अब तो उपाय एको चित्त पै चढ़े नहीं।

कसी करों, कहां जाऊं, कासों कहाँ, कौन सुनें,

कोऊ तो निकाली जासौं दरद बढ़े नहीं।

एरी, मेरे जैसे तैसे इन आंखिन ते-

कढिगौं अहीर पै अहीर कौं कढ़े नहीँ ॥

व्याख्या—पद्माकर का पद्य है। होती क्रीड़ा का वर्णन है। नायिका की आंखों में कृष्ण और गुलाल दोनों घुस गये हैं। दर्द होता है। जैसे तैसे गुलाल तो निकल गया, पर कृष्ण नहीं निकले।

एक ही साथ दौड़ कर नन्दलाल और गुलाल दोनों ही आंखों में भर गये तो आनन्द समाता नहीं। पद्माकर कहते, हैं तुम्हारी सौगन्द, धो धोकर हार गई, अब तो एक भी उपाय मन में नहीं जंचता। कैसे करूं. कहां जाऊं, किससे कहूँ, कौन सुने ? (अरे) कोई तो निकालो, जिससे दर्द बढ़े नहीं। एरी सखि ! मेरी लाल आंखों से जैसे तैसे करके गुलाल तो निकल गया, किन्तु वह अहीर का (कृष्ण) नहीं निकलता।

कवि ने नन्दलाल और गुलाल दोनों के आंखों में समा जाने का श्लेष से वर्णन किया है। कृष्ण विषयक आकस्मिक परन्तु पक्के प्रेम के उत्पन्न हो जाने का व्यंग्य है।

(ह) शीत कों प्रबल सेनापति कोपि चढ्यौ दल,  
 निबल अनल, गयौ सूर सियराहकै ।  
 हिम को समीर तेई बरसै विपम तीर,  
 रही है गरम भौन कौनन मै जाहकै ॥  
 धूम नैन वहैं, लोग आगि पर गिरे रहैं,  
 हिये सौ लगाइ रहै नेक सुलगाहकै ॥  
 मानौं भीत जानि, महाशीत नै, पसारि पानि,  
 छतिंया की छाहराख्यौ पाउक छिपाइ कै ॥

व्याख्या—सेनापति के “कवित्त सरसी” नामक संग्रह से प्रस्तुत पद्य लिया गया है। कवि ने इस सबैये में शिशिर ऋतु का एक छोटा सा चित्र खींचा है—लोगों का क्या हाल होता है।

सेनापति कहते हैं, शीतकाल का प्रबल (प्रचण्ड) दल क्रोध करके चढ़ आया। अग्नि निर्वल हो गई और सूर्य ठण्डा पड़ गया। वर्षीली हवाएं हैं और वे भी बड़े तीक्ष्ण तीर (तीर सी लगने वाली कपकपियां) बरसाती हैं। गर्मी भवन के कोनों में ही जाकर रही है अर्थात् गर्मी मकान के अन्दर के कोनों में ही मिलती है अथवा मकान के गर्म कोनों में ही जाकर रहा जाता है (बाहर के कमरों में बैठने की हिम्मत नहीं होती)। धुप से आखें बहती हैं (पानी निकलता है), पर फिर भी लोग आग पर गिरे रहते हैं (आग सेकते हैं), हृदय से चिपकाये रहते हैं जरा सी सुलगाकर; मानो, महाशीत से डरी हुई जानकर, हाथ पसार कर (हाथ से उठाकर) अग्नि को (अपनी) छाती की छाया में छिपाकर रख रहे हों। (स्पष्ट ही कवि का संकेत यहाँ घने शीत-प्रधान प्रदेशों के निवासियों की ओर है। वे लोग प्रायः छोटी छोटी अंगीठियों में अग्नि रखकर, अपने गले में बांध कर, छाती पर लटका लेते हैं, जिससे दिल को गर्माई रहे। उसी पर कवि की उम्हेंना है कि मानो अग्नि को शीत से भीत जानकर अपनी छाती तले उसे छुपाये हो)।

सेनापति के प्रकृति-वर्णन का उत्कृष्ट पद्य है। लोगों पर शीत का क्या प्रभाव होता है, वे किस प्रकार आत्म-रक्षा करते हैं आदि सबका चित्र है। ऊपर की पक्तियों में शीत-काल की जड़ प्रकृति का चित्र है कि अग्नि और

सूर्य में गर्माहं नहीं रहती, बर्फीली हवाएं तीर बरमाती हैं आदि। इस प्रकार कवि ने अपनी विभिन्न शैली में प्रकृति के रूप और उसके जगत् पर प्रभाव दोनों का विशद चित्र खींचा है। अलंकारों में अनुप्रास के अतिरिक्त रूपक, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति आदि का आनन्द है। लाक्षणिक प्रयोगों का प्राचुर्य है। शीत का अत्यन्त आधिक्य का व्यंग्य सर्वत्र निकलता है। सेनापति की काव्यकला का परिचायक यह पद्य एक उत्तम काव्य का उदाहरण है।

(६) तोपर यारुं उरबसी सुनि राधिके ! सुजान ।

तू मोहन के उरबसी, हूं उरबसी समान ॥

कहत, नदत, रीकत, खिकत, मिलत, खिलत, लजियात ।

भरे भौन मैं करत है सैनन ही सौं बात ॥

पाईं महावरु टैन कौ नाइन वैठी आय ।

फिरि फिरि जानि महावरि पंडी मींजति जाय ॥

व्याख्या—ऊपर उक्त तीनों दोहे महाकवि विहारी लाल के हैं। इनमें उन्होंने शृङ्गार के तीन चित्र उतारे हैं, जिनसे शृङ्गार रस छनका पड़ता है।

प्रथम चित्र राविका का है। राधा उदास है किसी अन्य को कृष्ण के साथ प्रेम-लीला करते सुनकर। कृष्ण के प्रेम में उसे कुछ शंका होती है। वह समझती है, अन्य नायिका ही कृष्ण के उर बसी (हृदय में बसी) है। सखी उसको दिलासा देती है, 'तुम पर मैं उरबसी (हृदय में बसी और इन्द्र की एक अत्यन्त सुन्दर अप्सरा का नाम उर्वशी) को वार दूँ, सुन हे बुद्धिमती राविका ! तू मोहन के उर (मन) में बसी है, उर बसी (एक हृदय पर पहिनने का आभूषण) के समान होकर (अर्थात् गले का हार यनी हुई है। इसलिए तू चिन्ता न कर।)'

कृष्ण-प्रेम व्यंग्य है। अलंकारों में अनुप्रास तो है ही। श्लेष से युक्त यमक भी है। अर्थालंकारों में प्रतीप और उपमा हैं।

दूसरा चित्र और भी अधिक रसमय है। किसी नवेली के अपने प्रिय से मिलने का चित्र है। एकान्त में तो "वह (कुछ) कहती है, फिर नट जाती है (ना कर देती है), प्रसन्न होती है, खीक उठती है, फिर मिलती

है, खिल जाती है (प्रसन्नता से) और फिर लजा जाती है। और (लोंगों से) भरे भवन में (मिलने और बात करने का अवकाश न होने पर) सैनों में ही (सारी) बात करती है।

किसी जोड़े के नूतन प्रेम का स्वाभाविक चित्र है। नायिका का चित्र अत्यन्त स्वभावोक्त और अनुभूति-पूर्ण है। शृङ्गार के अनेक श्रौत्सुक्य छोड़ा चपलता आदि संचारियों और अनुभावों का बहुत ही चित्रमय चित्रण है। वास्तविक प्रेम या रीति का पूर्ण अभिव्यंजन होता है। भावगबलता का सुन्दर उदाहरण है। अलंकारों में अनुप्रास के अतिरिक्त कारक दीपक बहुत सुन्दर बन पडा है।

तीसरा चित्र क्रिमी नायिका के स्वाभाविक सौन्दर्य का है। शृङ्गार के केवल आलम्बन का ही वर्णन है। रस के अन्य कारण स्वयमेव जुट जाते हैं। नायिका के पांवों में नाहन महावर लगाने आई है। नायिका के सौन्दर्य से भ्रम में पड जाती है।

पांव में महावर (एक लाल रंग) लगाने के लिए नायन आकर बैठी (तो वह) महावर (का रंग) समझकर चार बार (लाल) एड़ी को मसलती रही (नायिका की एड़ी स्वभावतः लाल थी। नाहन उसमें महावर लगा जानकर, उसे उतार कर नया लगाने के लिए, एड़ी को मलने लगती है)।

नायिका का नैसर्गिक अत्यन्त सौन्दर्य व्यञ्जित होता है। सारे शरीर के सौन्दर्य का वर्णन न करके कवि ने उसके पावों का सौन्दर्य बताया है। उसी से उसके अन्य सौन्दर्य का अन्दाज हो सकता है। जिसकी एड़ी ऐसी है, वह स्वयं कैसी होगी ? यह कवि ने सहृदयों पर ही छोड़ दिया है। आंतिमान् का बहुत सुन्दर उदाहरण है—एड़ी की लालिमा में नाहन को महावर की लाली का भ्रम होता है।

४. “पद्माकर की मधुर कल्पना ऐसी स्वाभाविक और हाव-भाव-पूर्ण मूर्ति विधान करती है कि पाठक मानों प्रत्यक्ष अनुभूति में मग्न हो जाता है।” इस कथन की सार्थकता उदाहरणों द्वारा दिखाते हुए पद्माकर के काव्य-गुणों का उद्घाटन कीजिये और रीति-कालीन कवियों में उनका स्थान निर्धारित कीजिये।

उत्तर—पद्माकर के विषय में प्रश्न-गत विचार सर्वथा सत्य हैं। पद्माकर की कल्पना ऐसी ही चित्रकार है। कवित्व के पूर्ण विस्फुरण के लिए भाव और भाषा तो चाहियें ही उच्च कोटि के, कल्पना भी वैसी ही उच्च चाहिये, प्रत्युत किसी अंश में उन दोनों में उच्चतर चाहिये, क्योंकि भाव और भाषा दोनों का आकार कल्पना ही देती है। आकार के साथ कल्पना भाव और भाषा दोनों में अधिक चमक उत्पन्न कर देती है। भाव और भाषा उच्चकोटि के होने पर भी यदि कल्पना अनुच्चकोटि की है तो काव्य सफल नहीं। भाव और भाषा, इस प्रकार, निम्न कोटि के होने पर, कल्पना भी व्यर्थ है। इन तीनों के ही समुचित समन्वय से उत्तमोत्तम (ध्वनि) काव्य की सृष्टि होती है। पद्माकर में इन तीनों गुणों की पूरी सत्ता है। उसमें भावुकता कूट कूट कर भरी है, शृङ्गार का बहुत ही अनुभूति-पूर्ण वर्णन किया है, हृदय के कोमलतम और मधुरतम पक्षों का मूर्तिमान् चित्रण किया है। उसकी कल्पना की शक्ति अपरिमेय है, वह अमूर्तों को भी मूर्तवत् सामने खड़ा कर देती है। प्रत्येक कवित्त में या तो वैसे ही किसी के साकार रूप का चित्र है या हृदय की सूक्ष्म भावनाओं का मधुर चित्रण है। कल्पना की इस सर्जावता और सामर्थ्य के लिए ये विहारी के समीप पहुँच जाते हैं। मुक्तक काव्य में किसी का या किसी भाव का स्पष्ट मूर्त चित्र खड़ा कर देना कवि की कल्पना की शक्ति के आधीन है। पद्माकर में यह शक्ति प्रचुर परिमाण में है, वह उनके साहित्य से पता लगता है। उनके पद्यों में रस भाव आदि या उनके आत्मबन्धन, उद्दीपन, अनुभाव, संचारी आदि के मधुरतम चित्र मिलेंगे, जो पाठक या सहृदय के सामने प्रत्यक्षवत् हो जाते हैं। अथवा यह प्रभाव उत्पन्न करने के लिए भाषा पर भी पूरा आधिपत्य चाहिये। पद्माकर का अपनी भाषा—ब्रजभाषा—पर पूर्ण अधिकार है, वह उसकी अपनी है—अपने कहने में चलने वाली। इस त्रितय के संयोग से ही वे इतनी सफलता से अपने मुक्तक पद्यों में छोटे २ चमत्कारक भावों, रूपों और रसों के ऐसे स्वाभाविक अनुभूति-पूर्ण विशद चित्र उतार सके। उदाहरणार्थ देखिये नीचे के पद्य में होली खेलने का रसमय चित्र कितना साकार और बोलता हुआ है—

फागु की भीर अभीरिनि में गहि गोविन्दै लै गई भीतर गोरी ।  
भाई करी मन की, पद्माकर, ऊपर नाई अवीर की कोरी ॥  
झीनि पितंबर कम्मर ते सुविदा दई मीढ़ि कपोलन रोरी ।  
नेन नचाय कही सुसकाय, लजा ! फिर आइयो खेलन होरी ।

अन्तिम पवित कितनी भावमय है ! मधुर भावनाएँ, मधुर  
चेष्टाएँ और मधुर भाषा ! कल्पना ने एक सजीव दृश्य सामने उपस्थित कर  
दिया । और भी देखिये वैसा मधुर और भावमय चित्र है—

आई संग आलिन के ननद पठाई नीठि,  
सोहत सोहाई सीस इंगुरी सुपटकी ।

कहै पद्माकर गंभीर जमुना के तीर,  
लागी घट भरन नवेली नेह अटकी ।

ताही समय मोहन जो यांसुरी बजाई तामें,  
मधुर मलार गाई ओर बंसी बट की ।

तान लागे लटकी, रही न सुधि धूँघट की,  
घर की न घाट की न वाट की न घट की ॥

पानी भरते समय साथ में ननद आई थी, पर बंसरी ने लटका  
दिया । कहों की भी नहीं रही । एक ठगी सी नायिका का चित्र सामने आ खड़ा  
होता है । और ऐसा ही चित्र देखने के लिए इसी प्रश्न पत्र के प्रथम प्रश्न में  
आया उनका “एकै संग घाय नंदलाल औ गुलाल दोऊ” आदिक पद्य लिया  
जा सकता है । देखिये होरी खेलकर आई कपड़े निचोड़ती हुई किसी  
नायिका का कैसा स्वभावोक्त चित्र उतारा गया है—

आई खेलि होरी घरै नवल किशोरी कहूं,  
वोरी गई रंग में सुगधनि ककोरै है ।

कहै पद्माकर हकंत चलि चौकी चढ़ि,  
हारन के वारनते फंद बंद छोरै हैं ।

घाघरे की धूमनि सु अरुन टुवीचे धीच,  
आंगी हू उतारि सुकुमारि सुख मोरै है ।

दन्तनि अघर भई सी चापि,

चौवर पचौवर के चूनरि निचोरै है ॥

उपयुक्त उद्धरणों से पद्माकर की कल्पना शक्ति की रचना-शक्ति का ज्ञान हो जाता है और पद्माकर की कल्पना के विषय में प्रश्न-गत उक्ति की सार्थकता भी सिद्ध हो जाती है ।

पद्माकर वस्तुतः रस-सिद्ध कवीश्वर थे । काव्य कला और भाषा पर उनका पूरा अधिकार था । काव्य शास्त्र के परिष्ठित थे । और, अत्यन्त भावुक थे—हृदय के मार्मिक भावों के पारखी । रस भाव लक्षणा ब्यंजना, गुण रीति छन्द अलंकार आदि का उन्हें पूरा ज्ञान था और उनके प्रयोग में वे पूरे दक्ष थे, ऐसा उनके काव्य साहित्य से सिद्ध हो जाता है । ऊपर के सभी उदाहरण काव्य कला की सारी मज्जा से सज्जित हैं । भाषा शृङ्गार के अनुरूप अत्यन्त मधुर और कोमल रूप लिये हैं । शृङ्गार के समस्त कारणों या साधनों का भाव-पूर्ण चित्रण है । साथ में शब्दालंकारों का मधुर संगीत है । अर्थालंकारों के चमत्कार के लिए—

थम्भन में थाम सो सुठाम सो सुदम्भन में  
दीपक ललाम सो अंधेरे से दिगंत में ।

कहै पद्माकर गयल में विश्राम सो

सरोजन की टाम सो जो सरद समंत में । आदि ।

ऊपर के ही उद्धरणों से पद्माकर की भाषा-शक्ति का भी पता लग जाता है । भाषा अत्यन्त सुगठित, सुललित, मधुर, संगीत पूर्ण, विषयानुरूप कोमल कठोर, आदि रूप धारण करती हुई चलती है ।

पद्माकर का प्रकृति-चित्रण भी विशेष ग्लान्य है । प्रकृति के अनेक रूपों के सुन्दर चित्र पद्माकर ने उतारे हैं । ऋतु वर्णन पद्माकर का हिन्दी साहित्य में माना हुआ है । प्रकृति-विषयक स्वतंत्र अनुराग से पूर्ण इनके अनेक पद्य हैं, जिनमें संश्लिष्ट रूप में प्रकृति का साकारवत् चित्रण है । एक—

कूलनि मैं केलि मैं कछारन में कुंजन में,

क्यारिन मैं कलिन कलीन किलकन्त है ।

कहै पद्माकर परागन मैं पौन हूँ मैं,

पानन में पिक में पलास में पतंग है ।  
 द्वार में दिसान में दुनी में देस देसन में  
 देखौ दीप दीपन में दीपत दिगंत है ।  
 बीथिन में ब्रज मे नवेलिन में बेलिन में  
 यनन में वागन में वगरौ वसंत है ॥

× × × ×

मल्लिकन मंजुल मल्लिद मतवारे मिले,  
 मन्द मन्द मारुत महीम मनसा की है ।  
 व्हें पद्माकर त्यों नदन नदीन नित  
 नागर नवेलिन की नजर नसा की है ।  
 दौरत दरैरौ देत दादुर सुदुंदै दीह  
 दामिनि दमकत दिसान में दसा की है ।  
 व्हलनि बुंदनि विलोकौ यगुलान वाग,  
 वगलान वलिन वहार वरषा की है ॥

शृङ्गार के आलंबन के रूप में तो प्रकृति का चित्रण पद्माकर ने भी रीतिकालीन अन्य कवियों के समान किया ही है । पर उसमें भी उनके संरिष्ट चित्रण की विशेषता है ।

रसों में सर्व प्रमुख रस रीति-काल के अनुसार पद्माकर का शृङ्गार है । शृङ्गार के ही वर्णन में वस्तुतः पद्माकर के कवित्व का विशेष स्फुरण है । यद्यपि वीर रस की रचनाएँ भी उनकी प्राप्त हैं, भक्ति एवं वैराग्य की भी रचनाएँ उन्होंने की हैं, तथापि शृङ्गार काव्य उनका सर्वोत्कृष्ट है । इसी के कारण वे इतने प्रसिद्ध भी हैं । प्रसिद्धि में पद्माकर विहारी के समान पहुँच जाते हैं साहित्यिक क्षेत्र में । इनके कवित्त सर्वैया आदि भी लोगों के कण्ठ-हार बनते हैं । किन्तु इसका मुख्य कारण इनका शृङ्गार काव्य है । वैसे, भक्ति वैराग्य आदि के भी इनके पद्य अच्छे बन पड़े हैं, परन्तु शृङ्गार वाली याद नहीं । अनुमानार्थ एक दो उदाहरण देखिये—

.....चन्द की छटान यत पञ्चग फटान युत,

.....लज्जा लज्जा के लजे ली ।



देखौ त्रिपुरारि की उदारता अपार जहाँ,  
 पैये फल चारि फूत एक टै धरै को ॥

× × × ×

एकन सो बैर करि प्रीति करि एकन मों  
 एकन सो बैर है न प्रीति कशु माझी है ।  
 कहै पद्माकर न होत चित चाही वात,  
 वात करिये को अनचाही मोच ठाड़ी है ।  
 पुते पै न चेत फेरि केते बांध बांधत है,  
 दन्त लागे छिलन मपेद भई दादो है ।  
 वादी कहू भगति न राम की हिये में देयो,  
 तृमना विसामिनि या विलई ते बादी है ।

एक वीर रस का भी उदाहरण—

उनमद दुरद घटनि छयि छज्जिय  
 जौन जलद पटलनि तकि तज्जिय ।

उच्च निसान गगन महं दुरलहि  
 सुर प्रिमान ऋक-ऋोरनि सुरलहि ।

ऋलमलाति मूलनि छयि टानिय,  
 विज्जुल मनहु मेव लपनानिय । आदि ।

करि घक्का-घक्की हक्का-हक्की ठक्का-ठक्की मुदित मची ।

तहँ दुक्का दुक्की मुक्का मुक्की तुक्का तुक्की होन जगी । आदि ।

इन श्रवतरणों से सिद्ध है कि पद्माकर को शृङ्गार काव्य में जो सफलता मिली है, वह भक्ति या वीर आदि में नहीं। अतएव शृङ्गारी कवियों की परम्परा में पद्माकर का अत्युच्च स्थान है। रीति काल के अन्तिम समय में पद्माकर अत्यन्त प्रतिभा-सम्पन्न, काव्य कलाविद् कवि होते हैं, जो इतने प्रसिद्ध हुए साहित्यिक समाज में जिसका कुछ ठिकाना नहीं। बिहारी के दोहों के समान ही इनके पद्यों ने भी साहित्यिक समाज में भारी आदर प्राप्त किया। रीति काल के अन्तिम भाग में रीति कालीन मुक्तक परिपाटी के ये वास्तविक प्रतिनिधि कवियों में हैं। शृङ्गारी कवियों में पद्माकर

का स्थान उच्च श्रेणी के—विहारी मतिराम आदि के समकक्ष है। अतः पद्माकर का हिन्दी साहित्य के शृङ्गार-क्षेत्र में स्थायी स्थान है। जब तक हिन्दी साहित्य में शृङ्गार के विषय में रुचि रहेगी, विहारी के दोहों के समान पद्माकर के पद्यों का आनन्द लिया जाता रहेगा।

अथवा

रीतिकाल को सामान्य विशेषताओं का उल्लेख करते हुए एक निबन्ध लिखिए:—

उत्तर—भक्तिकाल के अन्त में काव्यक्षेत्र में भक्ति का स्थान शुद्ध शृङ्गार भावना ने ले लिया था। शनैः शनैः कवि भक्ति-रस को छोड़कर शृङ्गार रस में आ गया था। अतः रीतिकाल में प्रमुख रूप से शृङ्गार सम्बन्धी काव्य ही लिखे गए। रीतिकाल में शृङ्गार का साम्राज्य रहा है, रीतिकाल की यह पहिली विशेषता है। छोटे, बड़े, अच्छे, बुरे सभी प्रकार के कवियों ने शृङ्गार को प्रमुख माना। और रसों की जो थोड़ी बहुत रचनाएँ हुईं भी हैं, वे परिपाटी का निर्वाह मात्र हैं, शृङ्गार का-सा उत्कृष्ट साहित्य नहीं। दूसरी विशेषता इस काल को रीति ग्रन्थों की रचना को है। भक्तिकाल में अजभाषा का भंडार काव्य साहित्य से इतना भर गया था कि उसके विस्तार की सीमा नहीं थी। उबकौटि का भक्ति-काव्य घन चुका था। भाषा भी खूब समृद्ध हो चुकी थी। किन्तु इतना काव्य-निर्माण हो चुकने पर भी भक्तिकाल में काव्यांगों का निरूपण नहीं हुआ। काव्य, रस, भाव, शब्द शक्तियाँ, गुण, रीति, अलङ्कार आदि के निरूपण की भक्तिकाल में किसी ने चेष्टा नहीं की। भक्तिकाल के अन्तिम भाग में इसकी आवश्यकता का अनुभव होने लगा था। फलस्वरूप रीतिकाल में रीतिग्रन्थ या काव्यांगों के सम्बन्ध में ग्रन्थ लिखने की पद्धति चली। यह पद्धति रीतिकाल में इतनी चली कि बिना कोई एक आध रीतिग्रन्थ लिखे किसी को कवि ही नहीं समझा जाता था। अतः इस काल के कवि को कवि और आचार्य दोनों का कार्य निभाना पड़ा। वह पहिले काव्य के उदाहारणों के लक्षण लिखता था, फिर उसके उदाहरण स्वरूप कविता करता था। साधारणतया काव्य रचना की यही परिपाटी रीतिकाल में अपनाई गई। पहिले लक्षण

लिखे जाते थे, फिर उनके उदाहरण बनाये जाते थे। इन आचार्य कवियों में दो श्रेणियाँ थीं। एक श्रेणी के आचार्य काव्य और उसके सभी अंगों—शब्द अर्थ, शक्तियाँ, रस, भाव, अलङ्कार, गुण रीति आदि—का वर्णन करते थे और कुछ केवल अलङ्कार ग्रन्थ ही बनाते थे और कुछ केवल रस का ही वर्णन करते थे। इस प्रकार स रीति ग्रन्थ बनाने को ये भिन्न-भिन्न प्रणालियाँ थीं। ये कवि आचार्य भी थे और कवि भी। इनमें से कोई कवि यदा था आचार्य छोटा और कोई इसके विपरीत। ऐसे कम थे, जिनमें आचार्यत्व और, कवित्व दोनों के गुण भरे पूरे हों। कविता करने के लिये प्रथम आचार्य बनना आवश्यक था। कविता करने की प्रधान परिपाटी यही रही रीतिकाल में। किन्तु इसके आतिरिक्त इस काल में ऐसे भी बढ़े उत्कृष्ट कवि हुए—विहारी जैसे—जिन्होंने रीतिग्रन्थ न लिखकर स्वतन्त्र कविता की। किन्तु इनका भी आदर्श लक्षण ग्रन्थों के लक्षण ही रहते थे। यद्यपि स्वयं लक्षण नहीं गढ़ते थे, तथापि औरों के गढ़े हुए लक्षण कविता करते समय इनके दामाग में अवश्य रहते थे। विहारी ने लक्षण न लिखकर भी मध्या, प्रोढ़ा, मुग्धा आदि के शास्त्र-सम्मत उदाहरण उपस्थित किए हैं। इस प्रकार इस काल में लक्षण ग्रन्थ लिखने का भी दो पद्धतियाँ चलीं—एक काव्य के समस्त अंगों के वर्णन की और दूसरी किसी एक, अलङ्कार, रस, नायिका आदि किसी अंग को लेकर वर्णन करने की। कविता करने को भी मुख्य ये ही दो परिपाटियाँ थीं—लक्षण ग्रंथ बनाकर, उनके उदाहरणरूप में कविता करने की और लक्षण ग्रन्थ बिना बनाये स्वतन्त्र कविता करने की।

काव्य के अन्य भेद का ही इस समय विशेष प्रचार होता है। दृश्य काव्य या गद्यकाव्य की ओर इस समय किसी का ध्यान नहीं जाता। रचना की दृष्टि से अधिकांश रचना इस समय की मुक्तक काव्य है। प्रबन्ध काव्य की परम्परा भी यथाकथात् कुछ कवियों ने चालू रखी, नहीं तो प्रधानता इस समय मुक्तक काव्यों की ही रहती है। भक्तिकाल में राम भक्ति में प्रबन्ध-परम्परा और कृष्ण भक्ति में मुक्तक-परम्परा का विशेष विकास हुआ था। इस काल में आकर प्रमुखता मुक्तक रचना की हुई और प्रबन्ध परम्परा गौण हो गई। प्रकृति-चित्रण रसों के उद्दीपन रूप में ही हुआ। साधारण-

तया प्रकृति विषयक अनुराग से भरकर उसका संश्लिष्ट चित्रण इस काल के एक दो कवियों ने ही संभवतया किया हो। छन्दों के क्षेत्र में कवित्त, सवैया, छप्पय, दोहा सोरठा का विशेष प्रचार हुआ। इस काल के ये ही विशेष प्रचलित छन्द हैं।

भाषा की दृष्टि से यह काल अत्यन्त उन्नत है। भक्तिकाल में व्रजभाषा अत्यन्त समर्थ, समृद्ध और परिमार्जित हो चुकी थी। रीतिकाल में आकर उसमें बाह्य सौन्दर्य की विशेष प्रवृत्ति हुई। विशेष काव्य-कला सौन्दर्य व्रजभाषा में रीतिकाल में ही आता है। अतः भाषा-सौन्दर्य की दृष्टि से भी यह काल विशेष महत्त्व का है। किन्तु भाषा में कृत्रिम सौन्दर्य उत्पन्न होने पर भी इस काल में व्रजभाषा की व्याकरण-व्यवस्था का कोई प्रयत्न नहीं हुआ। मन-मानी चलती रही। यह कमी है। गृन्थार-साहित्य के लिए तो रीतिकाल हिन्दी साहित्य में सर्वोत्कृष्ट है। इस काल में शृंगार-सम्बन्धी जो सामग्री तैयार हुई, उसका अधिकांश संसार के शृंगार-काव्य से बढ़ा हुआ ही मानना चाहिये, घटा हुआ नहीं। वस्तुतः शृंगार की रीतिकालीन उक्तियों की जोड़ अन्यत्र दूसरे साहित्य में अत्यन्त दुर्लभ है। संक्षेप से रीतिकाल की सामान्य विशेषताएँ ये ही हैं। (विशेष और देखिये सा० २० प्रश्न पत्र २ प्रश्न नं० ६ सम्बत् २००२)

### अथवा

“सेनापति ने जहाँ एक ओर अव्यवस्थित व्रजभाषा को सुधारने का प्रयत्न किया वहाँ दूसरी ओर उनकी दृष्टि रीतिकालीन संकीर्ण परम्परा-युक्त क्षेत्र से निकल कर प्रकृति के उन्मुक्त और सुरभय स्थल की ओर भी गई और फलस्वरूप उन्होंने प्रकृति का रमणीय और संश्लिष्ट वर्णन किया।” उक्त कथन की समीक्षा करते हुए विहारी और सेनापति के प्रकृति-वर्णन की तुलनात्मक विवेचना कीजिये।

उत्तर—सेनापति भक्तिकाल और रीतिकाल के संधिकाल में हुए थे। उनके काल में व्रजभाषा का साहित्य-भंडार भक्ति के अनुपम काव्यों से भरा पूरा था। भाषा भी खूब समृद्ध हो चुकी थी। उसमें लक्षणा-व्यंजना और चित्रण की सामर्थ्य आ चुकी थी। कमी थी तो केवल यही कि उसमें

व्यवस्था नहीं थी। उसका कोई व्याकरण नहीं था। कवि लोग मन-मानी शब्दों की रूपविकृति करते थे। प्रकृति, प्रत्यय, कारक, क्रिया आदि के विषय में एक ही नियम का सर्वत्र पालन नहीं होता था। सेनापति ने अपने काव्य में इस ओर विशेष ध्यान रखा। उनकी भाषा अत्यन्त सुगठित, ललित, प्रवाह मय, समर्थ और व्यवस्थित है। व्याकरण के नियमों को यद्यपि वे सब के लिए नहीं बना सके, किन्तु अपने लिए उन्होंने जो नियम निर्धारित किये थे, उनका उनकी भाषा में पूरा पालन है। शब्दों के निर्माण आदि के विषय में उन्होंने एक ही विधि का अनुसरण किया है। अतएव उसमें एक व्यवस्था है, परिमार्जन है और सौष्ठव है। रीतिकालीन परिपाटी में यमक अनुप्रास और श्लेष, विरोध आदि के वर्णन करते समय में भी, उन्होंने अपनी भाषा को न तो कठिन और अप्रचलित श्लेष शब्दों का सहारा लेकर दुरुह होने दिया और न प्रचलित शब्दों का ही वेतरह श्रंग भग किया। उनकी भाषा में श्लेष, माधुर्य के साथ प्रसाद गुण सर्वत्र दृष्टिगत होता है। भाषा वर्णन में समर्थ, प्रवाह और शक्ति दोनों के साथ अपनी स्वाभाविक व्यवस्थित गति में चलती है, जिससे उसमें एकरसता बनी रहती है। इस दृष्टि से सेनापति के विषय में, प्रश्न में, जो मत ब्रजभाषा को सुधारने के सम्बन्ध में प्रकट किया गया है, वह बहुत कुछ ठीक है। सेनापति की भाषा अपेक्षाकृत बहुत सुधरी हुई अथवा परिमार्जित और विशेष व्यवस्थित है। श्रीशुक्ल जी ने कहा है कि भाषा पर इनके जैसा अधिकार कम ही कवियों में दृष्टिगत होता है।

प्रश्न में दूसरी बात सेनापति के विषय में कही गई है कि उस ने रीतिकालीन काव्य के सकुचित क्षेत्र से बाहर निकलकर प्रकृति के सुरम्य क्षेत्र का दर्शन किया। सेनापति के विषय में यह बात भी पूरे औचित्य के साथ कही जा सकती है। कारण, अन्य कवियों की अपेक्षा सेनापति का प्रकृति-वर्णन बहुत विशद, बहुत स्वाभाविक, प्रकृति-निरीक्षण में उद्भूत और परम सुन्दर एवं सजीव है। रीतिकाल तक प्रकृति को रसों की उद्दोषिकामात्र मानकर, उसके श्रंगरूप में प्रकृति के उन रूपों का आलंकारिक चित्रण होता था, जो रम-विशेष में सहायक होते थे। अतएव वह वर्णन

अधूरा, विशिष्ट और केवल चमत्कारजनक होता था, जिससे प्रकृत रस का या भाव का उद्दीपन होता था। प्रकृति के सुरम्य रूपों को देखकर भाव-प्रवण होकर उनका संश्लिष्ट चित्रण करने की प्रणाली उस समय नहीं थी। कवि लोग काव्य के संकुचित नियमों में बंधकर प्रकृति का उद्दीपन रूप में ही चित्रण करने के अभ्यासी बने थे। हिन्दी-काव्य में आधुनिक काल से प्रथम प्रकृति का साधारणतया इसी रूप में चित्रण होता आया है। सेनापति प्रकृति-चित्रण की इस परिपाटी के अपवाद-स्वरूप थे। उन्होंने प्रकृति के मनोरम स्थलों के प्रति भाव-प्रवणता का अनुभव किया, उसके स्थूल सुन्दर रूपों का गहरा निरीक्षण किया। प्रकृति की छोटी से छोटी बात का भी सेनापति ने वर्णन किया है। अन्य कवियों ने भी अपने काव्य में प्रसंगानु-कूल ऋतु-वर्णन, बारह मासा आदि के रूप में प्रकृति-वर्णन किया है, किन्तु सेनापति का ऋतु-वर्णन अपना विशेष महत्त्व रखता है। सेनापति का ऋतु-वर्णन किमी रस या भाव का अंग बनकर नहीं हुआ है। वह स्वतन्त्र है। सेनापति के ऋतु-वर्णन का उद्देश्य ऋतु-वर्णन ही है, किमी रस भाव आदि का उद्दीपन नहीं। अतएव सेनापति के प्रकृति-चित्र पूर्ण हैं, विशद हैं, स्वाभाविक और सजीव हैं। सेनापति के प्रकृति-वर्णन में प्रकृति का कोई रूप नहीं छूटता—वन्य नदी तरु पर्वत आदि जब प्रकृति से लेकर पशु, पक्षी, तक उनकी दृष्टि गई है। प्रकृति का जगत पर क्या प्रभाव होता है, विभिन्न ऋतुओं की क्या प्रतिक्रिया साधारण जनों पर होती है, जनता विभिन्न ऋतुओं में क्या क्या आहार-विहार करती है, इस सब का भी अनुभूतिपूर्ण वर्णन किया है। प्रकृति और उमका प्रभाव दोनों का ऋषि ने स्वभाव-सिद्ध विशद वर्णन किया है। प्रत्येक वर्णन में कृषि का प्रकृति-विषयक स्वतन्त्र अनुगम एवं मौन्दर्य-दर्शन-जन्य उत्फुल्लता प्रत्यक्ष होते हैं। प्रकृति विषयक अपना यह विशेष दृष्टिकोण रखकर प्रकृति-वर्णन करने के कारण ही सेनापति का प्रकृति वर्णन रीतिकाल के प्रकृति-वर्णन से विशिष्ट हो गया है। हिन्दी साहित्य के आलोचकों ने सेनापति के प्रकृति-वर्णन को विशेष श्लाघनीय प्रथुत अनुपम ठहराया है। आचार्य श्रीशुक्ल जी के मत से 'ऋतु, वर्णन तो इनके ऐसा और किसी शृंगारी कवि ने नहीं किया है।'

श्री हरिऔध जी के मत से “पड़ू ऋतु का जैसा उदात्त और व्यापक वर्णन सेनापति ने किया है, वैसा दो एक महाकवियों की लेखिनी ही कर सकी।” श्यामसुन्दरदासजी के अनुसार “इन्होंने पड़ू ऋतुओं का वर्णन किया है जो बहुत ही हृदयप्राही हुआ है। इन्हें प्रकृति की सूक्ष्म सूक्ष्म बातों का अनुभव भी था और इनका निरीक्षण भी विशेष मार्मिक था।” उदाहरणार्थ दो तीन पद्य नीचे उद्धृत किए जाते हैं। देखिये पावस का वर्णन—

सेनापति उनए नये जलैद सावन के,  
 चारिहू दिसान घुमरत भरे तोय के।  
 सोभा सरसाने न बखाने जात केहूँ भौति,  
 आने है पहार मानो काजर के ढोकै।  
 घन सों गगन छप्यो, तिमिर सघन भू  
 देखि न परत मानो <sup>रख गयो</sup> खोयकै।  
 चार मास भू <sup>र</sup> श्याम निसा को भरम मानि,  
 मेरे जान याही ते रहत हरि सोय के।।

प्रकृति का स्वतन्त्र चित्रण है, किसी रस या भाव आदि के अंगरूप में नहीं। उपयुक्त पद्य में सावन की प्राकृतिक शोभा का वर्णन है, चारों ओर वादल घुमडते हैं, मानो काजल के काले पहाड़ ढोकर लाये गये हों, अन्धेरा छा जाता है, सूर्य का पता नहीं लगता आदि आदि। किंतु नीचे के पद्य में देखिये इस सावन की ऋतु का विविध व्यक्तियों पर कैसा प्रभाव पड़ता है—

दूरि जदुराई सेनापति सुखदाई देखौ,  
 आई ऋतु पावस न पाई प्रेम पतियां।  
 धीर जलधर की सुनत घुनि घरकी, औ  
 दरकी सुहागिन की छोह भरी छतियां।  
 आई सुधि बरकी, हिये मैं आनि खरकी,  
 सुमिरि प्रान प्यारी वह प्रीतम की बतियां।  
 वीती औधि आवन की लाल मन भावन की,  
 डग भई वावन की सावन की रतियां।।

शोत ऋतु का चित्रण १ प्रश्नगत “सीत को प्रबल सेनापति को-  
पि चढ़ो दल” आदि पद्य में देखिये, कैसा स्वाभाविक और अनुभूति-गम्य  
है। और भी—

सिसिर में ससि को सरूप पावै सविताऊ,  
घाम हूँ मैं चाँदनी की दुति दमकति है।  
सेनापति होती सीतलता है सहस गुनी,  
रजनी की साँई वासर में ऋमकती है। प्रादि  
गर्मी की दोपहरो का देखिये कैसा सन्नाटा-यन्द वर्णन है—  
वृष कौ तरनि तेज सहसों करनि तपै,  
ज्वालनि के जाल शिकराल बरसत है।  
तचति धरनि जग भुरत भुरनि सीरी—  
छाँह को पकरि पथी पंछी विरमत हैं।  
सेनापति नेक टुपहरी ढरकत होत,  
धमका विपम जो न पात खरकत है।  
मेरे जान पौन सीरे ठौर का पकरि कोनौ,  
घरि एक बैठि कहूँ घामै धितचति है।  
जेठ आने पर बडे लोगों के तहखाने और खसखाने कैसे सुघरते हैं—  
जेठ नजिकाने सुघरत खसखाने तल,  
ताख तहखाने के सुधारि कारियत हैं।  
होति है मरम्मति विविध जल-जंत्रन की,  
ऊँचे ऊँचे अटा ते सुधा सुधारियत है। आदि।

विहारी ने भी प्रकृति-वर्णन किया है, पर बहुत कम मात्रा में या मुख्यतः  
विहारी ने भी रीतीकालीन परिपाटी के अनुसार प्रकृति का रसोद्दीपन  
रूप से ही वर्णन किया है। अपनी विविध भावनाओं की ही उत्तेजना के  
लिए विहारी ने प्रसंगानुरूप प्रकृति के विविध रूपों का वर्णन किया है।  
उदाहरणार्थ—

नहिं पराग नहिं मधुर मधु नहिं विकास इहि काल।



अली कली ही सों बिंध्यो आगे कवन हवाल ॥

इस प्रसिद्ध दोहे में पराग, मधु, विकास, अली, कली आदि प्राकृतिक वस्तुओं का अद्भुत रूप से वर्णन है। ऐसे ही नीचे भी—

कुञ्ज भवन तजि भवन कौ चलिये नन्द किसोर ।

फूलत कली गुलाब की चटकाहट चहुँ ओर ॥

कृष्ण को कुञ्ज से घर चलने को कहा जा रहा है कि गुलाब खिल रहे हैं, सबेरा हो गया। नीचे के पद्य में कोई नायिका रात भर प्रिय की प्रतीक्षा में बैठ कर, निराश हो कर, सबेरा होने का वर्णन कर रही है—

नभ लाली चाली निसा चटकाली युनि कीन ।

रति पाली, आली, अनत, आये बन-माली न ॥

उपर्युक्त उदाहरण में प्रकृति के कुछ स्वरूपों का वर्णन किसी भावना के अद्भुत रूप में हुआ है। किन्तु अनकत्र विहारी ने भी सेनापति के समान ही प्रकृति-विषयक स्वतन्त्र अनुराग का परिचय दिया है और प्रकृति को ही आलम्बन मान कर उसका वर्णन किया है। यथा—

बैठि रही अति सघन बन पैठि सदन तन मांह ।

निरखि दुपहरी जेठ की छाहौँ चाहती छांह ॥

जेठ की दुपहरी से घबरा कर छांह भी छाह चाहती है। पूस के महीने का दिनमान देखिये कैसे घट गया है—

आवत जात न जानिए तेजहिँ तजि सियरान ।

घरहिँ-जमाई लौँ घट्यौँ खरो पूसदिन-मान ॥

❀ ❀ ❀ ❀

कहलाने एकत बमत अहि मयूर मृग याव ।

जगत तपोवन सो कियो दीरघ दाव निदाव ॥

प्रकृति विषयक स्वतन्त्र अनुराग का अनुभव कर के उसका चित्रण करने की दृष्टि से विहारी भी सेनापति के समान ही ठहरते हैं। ऐसे स्थलों पर विहारी का प्रकृति चित्रण भी सेनापति के चित्रण के समान ही स्वतन्त्र है, किसी भाव का अद्भुत नहीं। किन्तु जहाँ तक चित्र की विशदता, पूर्णता, सादृश्यता

और विविधता का सम्बन्ध है, विहारी और सेनापति के चित्रणों की कोई समता नहीं। सेनापति का चित्रण बड़े-बड़े कवित्त सवैया आदि छन्दों में है, जिससे चित्रण अधिक विस्तृत है, विशद है, विविध है और संश्लिष्ट है। किन्तु विहारी का छन्द अत्यन्त छोटा दोहा या सोरठा है। उसमें किसी के पूरे चित्रण के लिए कम गुंजाइश है। प्रकृति के विविध रूपों का पूरा चित्र उतारने लायक स्थान दोहे में कहां? अतः उसमें प्रकृति के रूप विशेष के संश्लिष्ट चित्रण की सम्भावना नहीं रहती। अत एव सेनापति के चित्रण की अपेक्षा विहारी का चित्रण अत्यन्त संक्षिप्त है, उसमें विविधता नहीं है। शैली भी दोनों की इसी लिए भिन्न है। सेनापति ने अधिकतया अभिधावृत्ति से काम लिया है और वस्तुओं का वाच्य रूप में व्यास शैली से विस्तृत वर्णन किया है, क्योंकि उसके पास बड़ा छन्द होने के कारण स्थान बहुत था। किन्तु विहारी के पास दोहे में क्योंकि स्थान बहुत सूक्ष्म था, सीमा बहुत संकुचित थी, अतः उसकी शैली अत्यन्त संक्षिप्त समासरूप है और अत एव उसे अभिधा को छोड़ कर लक्षणा और व्यञ्जना का विशेष सहारा लेना पड़ा है, अलङ्कार प्रयोग से भी सहायता लेनी पड़ी है। फल-स्वरूप उसका चित्रण अत्यन्त संक्षिप्त संकेत रूप में बन पड़ा है। और भी बात है। विहारी ने इतने परिमाण में प्रकृति-चित्रण नहीं किया है, जितने सेनापति ने। सेनापति ने तो ऋतुओं का विस्तारण वर्णन किया है, किन्तु विहारी ने ऐसा विस्तृत प्रकृति-वर्णन नहीं किया है। इस प्रकार सेनापति और विहारी के प्रकृतिवर्णनों में मौलिक दृष्टि कोण—प्रकृति विषयक स्वतन्त्र अनु-राग—की समता रहते हुए भी, दोनों की छन्द-सीमा के कारण उनके प्रभाव, वैशद्य, वैविध्य और श्रौज्ज्वल्य में अन्तर आ गया है। शैली भी दोनों की आवश्यक रूप से भिन्न ही हुई। संक्षेप में इन दोनों कवियों के प्रकृति-चित्रणों में यही समता या विषमता है।

अथवा

“साक्षात् प्रेम रस के अवतार घनानन्द ने ब्रजभाषा-काव्य में एक परम्परा स्थापित की।” इस कथन के गौरव लाघव पर विचार करते हुए घनानन्द के काव्य की सामान्य समीक्षा कीजिए।

उत्तर—व्रजभाषा साहित्य में आनन्द घन का शृङ्गार अथवा प्रेम के कवियों में बहुत उत्कृष्ट स्थान है। साहित्य के आलोचकों ने उन्हें साक्षात् प्रेम रस का अवतार कहा है। श्री शुक्ल जी ने इन्हें साक्षात् प्रेम रस मूर्ति कहा है। अपने लौकिक जीवन में ही प्रेम के सम्यग् में इन्हें एक कटी ठेस लगी थी। इनकी अत्यन्त प्रिय एक सुजान नामक वेश्या की बेरुखी से इनको इतनी कड़ी ठेस लगी थी कि ये विरक्त हो गये थे। और, उस वेश्या के पीछे ही इन्हें दिछो के बादशाह मुहम्मद शाह के यहाँ के मीर सुंशी के पद की पत्राह नहीं थी। प्रेम की यह ठेस या प्रेम की पीर लेकर ही इन की साहित्य-वाणी का मुख खुला था। ये यद्यपि अन्त में, वृन्दावन में जा कर, निम्बार्क सम्प्रदाय में दीक्षित हो कर, भक्त जीवन व्यतीत करने लगे थे, किन्तु इनके काव्य को भक्ति की अपेक्षा शुद्ध शृङ्गार काव्य ही माना जा सकता है। भक्ति की अपेक्षा उसमें प्रेम का ही रूप अधिक प्रस्फुट है। कहते हैं, इन्हें वह वेश्या इतनी प्रिय थी कि उसके द्वारा दुकराये जाने पर भी ये उसका नाम नहीं छोड़ते थे। इन्होंने अपने अनेक पद्यों में सुजान नाम से ही कृष्ण को पुकारा है। ये वास्तविक प्रेमी जीव थे। प्रेम की अनेक सुप्त, गुप्त मार्मिक दशाओं और भावनाओं का इन्होंने सजीव चित्रण किया है। इनके जैसा स्पष्ट धड़बड़े से मन की यात क देने वाला अन्य प्रेमी कवि हिन्दी साहित्य में दुर्लभ हैं। श्री शुक्ल जी कहते हैं “प्रेम मार्ग का एक ऐसा प्रवीण और धीर पथिक तथा जवांदाजी का ऐसा ढावा रखने वाला व्रजभाषा का दूसरा कवि नहीं हुआ।” प्रेम के भी विरह रूप का ही इन्होंने स्वभावतः अधिक वर्णन भी किया है। प्रेम की पीर इनके हृदय में बस गई थी। उसी के विविध रूपों का विविध दशाओं में अभिव्यञ्जन इन्होंने किया है। इनकी अभिव्यञ्जना शक्ति और वर्णन शक्ति अपरिमेय है। लौकिक प्रेम के जैसे स्वच्छन्द, उन्मुक्त, रसमय चित्र घनानन्द ने उतारे हैं, वे अनुपम हैं अपने ढंग के। अत एव इन्हें साक्षात् प्रेम रस का अवतार सही अर्थों में कहा जाता है। घन आनन्द का साहित्य एक नवीन परम्परा का भी द्योतक है, उस काल की। शृङ्गार-परम्परा तो आ ही रही थी, घनआनन्द ने भी उसका पालन किया : इन्होंने मुक्तक श्रेणी की कविता की। मुक्तक दो अर्थों में, मुक्तक श्रेणी काव्य तो वह था ही, साथ ही वह रीति-

ग्रन्थों से भी मुक्त—स्वतन्त्र—था। अभी तक की परिपाटी ऐसी थी कि कोई रीति-ग्रन्थ बना कर उसके लक्षणों के उदाहरणों के रूप में कविता की जाय। जो कवि विहारी जैसे, बिना लक्षण बनाये कविता करते भी थे, उनके भी मस्तिष्क में कोई न कोई लक्षण अवश्य रहता था। कविता करते समय उनकी कविताएँ अप्रत्यक्ष रूप में किसी न किसी लक्षण का उदाहरण होती थीं। लक्षण का ध्यान रखकर कविता बनाई जाती थी। विहारी के अनेक नायिका-चित्र नायिका-भेदों के स्पष्ट उदाहरण हैं, चाहे उन्होंने लक्षण स्वयं बनाये हों या न बनाये हों। घनानन्द लक्षणों के हृद्य अस्पष्ट प्रभाव में भी दूर थे। कविता करते समय वे काव्य-वस्तुओं के लक्षणों का ध्यान नहीं रखते थे। जब जिस विषय पर जो भाव सूझा-कविता लिख ली, यह उनकी पद्धति थी। रीति ग्रन्थों के प्रभाव से यह मुक्त, स्वच्छन्द थी। इसमें कवि के लिए कोई विशेष बन्धन नहीं रहता लक्षण आदि का। वह उन्मुक्त भावानुरूप लिखता है। कविवर घनानन्द, रसखान, आलम, आदि कवि इसी पद्धति के लेखक हैं। घनानन्द इनमें सर्व-प्रमुख माने गये हैं। इन्होंने रीति काल की प्रचलित काव्य पद्धति से स्वतंत्र होकर, स्वच्छन्द प्रेम गान गये मुक्तक काव्यों में। अपनी इस स्वच्छन्दता के कारण ही निर्वन्ध होकर इन्होंने अपने कृत्त और सर्वत्रों में प्रेम रक्ष वर्षाया। इस दृष्टि से इन्हें वज्रभाषा साहित्य में एक नवीन काव्य-परम्परा के परिचालन का श्रेय अवश्य दिया जा सकता है।

इस स्वच्छन्द काव्य परम्परा के परिचालन के अनिश्चित, इनके काव्य में वर्णन, चित्रण, शैली आदिकृत इनका अन्य विशेषताएँ भी हैं। रीति-कालीन कवियों के समान इन्होंने संयोग शृङ्गार को इतना नहीं अपनाया। अधिकतया उसके विरह रूप का ही वर्णन किया है। वर्णन में भी रीति काल की परम्परा से थोड़ा अलग हटकर स्थूल रूप का ही चित्रण नहीं किया है। आलम्बन के स्थूल रूप के चित्रण की प्रवृत्ति घनानन्द में कम है। इन्होंने अधिकांश में विरह की भावनाओं या अनुभूतियों का ही अधिक वर्णन किया है। स्थूल से सूक्ष्म

सौन्दर्य वर्णन की इनकी यह प्रवृत्ति भी इनकी अपनी है। अतएव इनके काव्य में प्रेम के बाह्य-स्थूल चेष्टा, नखशिख आदि—रूपों का अपेक्षा उसके आन्तरिक रूप का ही अधिक चित्रण हुआ है। शैली में भी नवीनता आयी है। लक्षणाव्यजनात्मक प्रयोगों में इनसे अच्छा रीतिकाल का कोई कवि नहीं माना जाता। इन प्रयोगों के कारण इनकी शैली में विचित्रता भी आ जाती है। “अरसानि गह्वी, घरी भाग उवरी, उवरो जग’ आदि उनके लक्षक व्यजक प्रयोगों के उदाहरण हैं। कहीं विरोध-मूलक विचित्रता से भी इन्होंने प्रेम का अभिष्यजन किया है। यथा—भूठ की सचाई छावयो, त्यो हितकी कचाई पाययो, उजरनि वसी हें, खोय योलहत हें, आदि इस विरोध मूलक विचित्रता के सूचक उदाहरण हैं। यह लक्षणा व्यजनात्मक प्रयोगों की इनकी शैली अन्य कवियों में प्रायः नहीं दीसती। श्री शुक्ल जी के मत से यह लक्षणात्मक वैचित्र्य की शैली अन्त म आधुनिक काल के छायावादी नवीन काव्य में ही मिलती है। यह भी इनका अपनी ही मौलिक प्रवृत्ति थी। इस दृष्टि से ब्रजभाषा साहित्य में नवीन काव्य परम्परा के चलाने के साथ साथ अपनी शैली में भी ये नवीनता ले आये थे। इनकी इन्हीं मौलिक विशेषताओं के कारण इन्हें एक नवीन परम्परा का संचालक माना जाता है।

काव्य कला के बाह्य सौन्दर्य के साधन इनके काव्य में भरे पूरे हैं। रस भाव आदि के तो सिद्ध कवि ये हैं ही, भावुकता और रसिकता इनकी कविताओं के प्राण है। साथ ही बाह्य काव्य सौन्दर्य से भी वे पूर्ण सुसज्जित हैं। छन्दों में कवित्त सर्वथा घन-आनन्द को विशेष प्रिय हैं। गुण रीति अलंकार, लक्षणा, व्यजना आदि के समुचित और अधिकार-पूर्ण प्रयोग में भी ये पूरे दक्ष हैं, जैसा कि नीचे के उदाहरणों से व्यक्त होगा। गुण रीति आदि की व्यवस्था तो अपने वर्ण्य शृङ्गार के अनुरूप है ही कोमल, मधुर कर्पा-सुखद, अलंकारों की भी छटा सर्वत्र व्याप्त है। अनुप्रास आदि शब्दालंकार तो रीति कालीन कवियों के सभी के प्रिय रहे हैं, घन आनन्द के भी हैं। अर्थालंकारों में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, विरोध, अपनहुति, अतिशयोक्ति आदि सभी प्रमुख अलंकारों का प्रयोग हुआ है।

भाषा-घन आनन्द की ब्रज भाषा है, जो अत्यन्त साहित्यिक, अत्यन्त परिमार्जित, सौन्दर्य संगीत और माधुर्य-पूर्ण है। श्री शुक्ल जी

के अनुसार "यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि भाषा पर जैसा अचूक अधिकार इनका था वैसा और किसी कवि का नहीं। भाषा मानो इनके हृदय के साथ जुड़कर ऐसी वशवतिनी हो गई थी कि ये अपनी अनूठी भाव भंगी के साथ साथ उसे जिस रूप में चाहते थे उस रूप में मोड़ सकते थे।... .. घनानन्द जी उन विरले कवियों में हैं जो भाषा की व्यञ्जकता बढ़ाते हैं। अपनी भावनाओं के अनूठे रूप रंग की व्यञ्जना के लिए भाषा का ऐसा बेधक प्रयोग करने वाला हिन्दीके पुराने कवियों में दूसरा नहीं हुआ।" आचार्य श्री शुक्ल जी की उपयुक्त सम्मति के पश्चात् और कुछ शेष नहीं रहता भाषा के विषय में। भाव कल्पना और भाषा के समुचित समन्वय के बिना काव्य नहीं बनता। घनानन्द में यह सब कुछ है। भाव और कल्पना के साथ भाषा भी उनकी वशवतिनी है, कवि के भावोंगितों पर नृत्य करती हुई। घनानन्द की उपर वर्णित काव्य-विशेषताओं के सूचक नीचे कुछ उदाहरण दिये जाते हैं। भाषा और भाव के उत्कर्ष के लिए—

कान्ह परे बहुतायत मैं इकलैन की वेदन जानौ कहा तुम ?  
 हाँ मनमोहन, मोहे कहूं न, विथा विमनैन की मानौ कहा तुम ?  
 यारे वियोगिन्ह आप सुजान हूँ हाय ! कछू उर आनौ कहा तुम !  
 आरतिवन्त पपीहन को घन आनद जू पहिचानौ कहा तुम ?

कारी कूर कोकिल कहां को वैर कादति री,  
 कृकि कृकि अयही करेजौ किन कोरि लै ?  
 पैड परे पापी थे कलापी निसि दौस ज्योंही,  
 चातक रे घातक न्है तू ही कान कोरि लै ।  
 आनन्द के घन प्रान जीवन सुजान विना,  
 जानिकै अकेली सब घेरो दल जोरि लै ।  
 जौलौ करै आवन विनोद वरसावन वे,  
 तौलौ रे डरारे वजमारे घन घोरि लै ॥

देखिये प्रेम मार्ग कैसा है—

अति सुधो सनेह को मारग है जहँ नैकु सयानप बांक नहीं ।  
 तहँ सांचे चलै तजि आपनपौ भ्रमकै कपटी जो निसांक नहीं ॥

घन आनंद प्यारे सुजान सुनौ इत एक ते दूसरो आंक नहीं ।  
तुम कौन नी पाटी पढे हो लला, मन लेहु पै देहु छटांक नहीं ।

इन सय उदाहरणों में कवित्व अपने वाक्य और आभ्यन्तर दोनों पक्षों के साथ व्याप्त है । भाषा की ग्रहण भी देखने योग्य है । अलंकारों का चमत्कार भी साथ है । इन सय में त्रियोग की टीस है । किन्तु संयोग का वर्णन भी देखिये । एक होरी का दृश्य—

धूँघट श्रोत तकै तिरछी घन आनन्द चोट सुघात बनावै ।  
बाँह पसारि सुधरि बराबर वीर छुरा धरि दूकति आवै ।  
कौंधि अचानक चँधि भरै चख चौकप चौकति छाँह न छुवावै ।  
बाल अनूठियै ऊठ गुलाल की मूठि में लालहि मूठि चलावै ॥

होजी खेलने का एक रसमय चित्र है । एक और ऐसा ही संयोग का रसमय मधुर चित्र देखिये—

ढाँव तकै, रस रूप छकै, त्रिथकै मति, पै अति चोपनि धावै ।  
चौंकि चलै ठठि छैल छलै, सुझषीली छुराय लौं छाँह न छुवावै ।  
धूँघट श्रोत चितै घन आनन्द चोट त्रितै अगुठाहि दिखावै ।  
भावती गौं बस हँ रसिया हिय हौंसनि सौं सनि आंखि अंजावै ।  
भावती सहे २ अंकर भरि भेंटि संकट मेटि,

रंक थाती छाती धरि रहे आप आप को ।

निपट अनूठी दसा हेरतहि रानी वीर,

यानियौ सिरानी क्यों बखानिये मिलाप को ।

आगे कहा बीती भई तवही सुरति रीती,

जैसे सर छूटि न मिलत फिरि चाप कौ । आदि ।

एक आलम्बन का वर्णन भी देखिये—

सुन्दर सरस लोनी ललित रंगोली मुख, जोवन मलक क्यों हू कही न परति है ।  
लोचन चपल चितवनि चात्र चोज भरी, मृकुटी सुठौन भेद भाव निडरति है ।  
नासिका रुचिर अघरनि लाली सहजै ही, हँ सनि दसन जोति हियरा हरति है ।  
नख सिख आनन्द उमग की तरंग बद्धि, अंग अंग आली छयि छलक्यौ परति है ।

उपर्युक्त उदाहरणों से सिद्ध है, घनानन्द का काव्य खूब कवित्व-समृद्ध है । काव्य कला के किसी भी पक्ष की दृष्टि से वह हीन नहीं है ।

हिंदी साहित्य की रीति कालीन स्वच्छन्द शृंगारी काव्य धारा में वनानन्द का स्थान सर्व-प्रमुख है।

५. निम्नलिखित अलङ्कारों में से किन्हीं तीन का उदाहरण सहित लिखिये—दीपक, प्रतीप, अतिशयोक्ति, अपन्हृति, तद्गुण, दृष्टान्त और विभावना।

उत्तर—(दीपक) जहाँ प्रस्तुत (उपमेय) और अप्रस्तुत (उपमान) का धर्म एक ही शब्द या पद से बताया जाय अथवा जहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत का एक धर्म बताया हो। यथा—

रहिमन पानी राखिये विन पानी सब सुन।

पानी गये न ऊबरै मोती मानस चून ॥

यहाँ मोती, मानस, चून इन तीनों का 'पानी गये न ऊबरै' एक धर्म बताया गया है। अतः दीपक है। इसका एक अन्य मुख्य भेद कारक दीपक है। अन्य भेद, देहली दीपक, मालादीपक, आवृत्ति दीपक भी हैं।

(प्रतीप) जहाँ उपमान को उपमेय बना दिया जाय प्रतीप होता है। उपमा में जो उपमान और उपमेय होते हैं, इस अलङ्कार में उनको उलट दिया जाता है। इसीलिए इसको प्रतीप (उलटा) कहा जाता है। उदाहरण—

...मैं केलों में जघन युग ली देखता मंजुता हूँ।

गुलफों की सी ललित सुपमा है गुलों में दिखाती ॥

इसके चार भेद होते हैं—(१) ख्यात उपमान को उपमेय बना देना, (२) उपमेय को उपमान बनाकर उस प्रसिद्ध उपमान का तिरस्कार करना, (३) उपमान को उपमेय बनाकर प्रकृत उपमेय का निरादर करना (४) उपमान को उपमेय की समता के अनुपयुक्त कहना।

(अतिशयोक्ति) लोक-सीमा के विरुद्ध या लोक सीमा से बाहर निकल कर जहाँ प्रस्तुत का खूब बढ़ा चढ़ा कर वर्णन किया जाय, वहाँ अतिशयोक्ति अलङ्कार होता है। अतिशय—अधिक—उक्ति को अतिशयोक्ति कहा जाता है।

उदाहरण यथा—

वांघा विधु को किसने इन काली जंजीरों से ?

मणि वाले फणियों का मुख क्यों भरा हुआ है हीरों से ?



अथवा

अनियारे दीरघ नयन किनी न तहनी समान ।

वह चितवनि औरै कछु जिहि वग होत सुजान ॥

(अपन्हुति) जहां प्रकृत वस्तु अथवा उपमेय का निषेध करके अप्रकृत वस्तु अथवा उपमान की स्थापना की जाय। इसके शुद्धापन्हुति, कैतवापन्हुति, हेःवपन्हुति, आंतापन्हुति, पर्यस्तापन्हुति, छेकापन्हुति, विशेषापन्हुति नामक भेद होते हैं। यथा—

नहीं सक्र सुरपति अहैं सुरपनि नन्द कुमार ।

रतनाकर सागर न है मथुरा नगर बजार ॥

ऐनक दिये तने रहने हैं अपने मन साहय बनते हैं ।

उनका मन औरों के कावू क्यों सखि ! साजन ? ना सखि ! बाबू ॥

(तद्गुण) जहां एक वस्तु का गुण दूसरी साथ की वस्तु में संचरित हो जाय, वहां तद्गुण अलङ्कार होना है। यथा—

अधर धरत हरि के परत ओठ दीठ पट जोति ।

हरित बांस की बांसुरी इन्द्र घनुस रंग होति ॥

यहाँ इरी मुरली में अधर, आँख आदि के गुण संचरित हो गये हैं। सो तद्गुण है।

(दृष्टांत) जहां उपमान में विम्ब-प्रतिविम्ब-भाव से साधर्म्य बताया जाय। जैसे—

एक राज्य न हो बहुत से हों जहां राष्ट्र का बल बिलर जाता है वहां।

बहुत तारे थे अन्धेरा कब मिटा, सूर्य का आना सुना जब तब मिटा ॥

(विभावना) कारण के सर्वथा अभाव में अथवा अपूर्ण कारण से जहां कार्य की उत्पत्ति वर्णित हो वहां विभावना होती है। इसके छ. भेद होते हैं, (१) प्रसिद्ध कारण के अभाव में भी कार्य होना, (२) कारण के पूर्ण न होने पर भी कार्य होना, (३) प्रतिबन्धक कारण होने पर भी कार्योत्पत्ति (४) जहां अकारण से कार्य हो अर्थात् जो जिसका कारण न हो उसने उस की उत्पत्ति हो (५) विरुद्ध कारण से कार्य होना और (६) कार्य में ही कारण की उत्पत्ति बनाना। उदाहरण—

बिनु पद चलै सुनै बिनु काना कर बिनु कर्म करै विधि नाना । आदि

मानत लाज लगाम नहीं नेक न गहत्त मरोर ।

होत तोही लखि बाल के दग तुरंग मुँह जोर ॥

दुख के तम को खा खाकर भरती प्रकाश से वह मन ।

६ निम्नलिखित में से किन्हीं दो दोषों का सोदाहरण विवेचन कीजिये—श्रुतिकटुत्व, च्युत संस्कृति, अप्रतीतत्व, अप्रयुक्तत्व, अश्लील और ग्राम्यत्व ।

उत्तर—[श्रुतिकटुत्व] कानों को कड़वे लगने वाले शब्दों का प्रयोग जहाँ हो वहाँ श्रुतिकटुत्व दोष होता है । यह शब्द दोष है । जैसे—

कसती कटि थीं कनिष्ठ मा अलि देती मरुलीं घनिष्ठ मां । आदि

यहाँ घनिष्ठ और कनिष्ठ आदि शब्द कर्ण कटु हैं । अतः श्रुतिकटुत्व दोष है । यह दोष अनित्य दोष है अर्थात् सदैव दोष ही नहीं रहता, कहीं गुण भी बन जाता है । दीर, रौद्र आदि की उद्भूत ओजःपूर्ण रचना में कर्ण कटु शब्द ओजोव्यंजक हो कर गुण रूप हो जाते हैं ।

( च्युत संस्कृति ) यह भी शब्द दोष है । भाषा-नियम या व्याकरण-नियमों के विरुद्ध शब्द का अशुद्ध प्रयोग जहाँ हुआ हो वहाँ पर च्युत-संस्कृति दोष होता है । व्याकरण के सस्कार में च्युत हुआ शब्द जहाँ प्रयुक्त हुआ हो, वहाँ यह दोष होता है । यथा—

सौन्दर्यता और सौख्यता दोनों भरी हैं प्राण में ।

यहाँ भी सौन्दर्यता सौख्यता व्याकरण विरुद्ध हैं । भाव से भाव प्रत्यय नहीं होता । सुन्दरता या सौन्दर्य और सौख्य प्रयुक्त होने चाहियें । यह नित्य दोष है, सदैव दोष रहेगा ।

( अप्रतीतत्व ) किसी शास्त्र के पारिभाषिक किन्तु लोक में अप्रचलित शब्द का प्रयोग करने पर अप्रतीतत्व दोष होता है । जैसे—

कैसे ऐसे-जीव प्रहण या ज्ञानहिं करि हैं ।

अष्टमार्ग द्वादश निदान कैसे चित धरि हैं ॥

यहाँ मार्ग और निदान शब्द बौद्ध शास्त्रों के पारिभाषिक शब्द हैं, जो लोक में अप्रचलित हैं । साधारण लोग इन का अर्थ नहीं समझ सकते ।

किन्तु जहाँ वक्ता और श्रोता दोनों बौद्ध शास्त्रों के ज्ञाता हों, ऐसे स्थल पर इनका प्रयोग दोष नहीं माना जायगा । अतः यह अनित्य दोष है ।

( अप्रयुक्तत्व ) व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध होने पर भी किसी

अप्रचलित या अप्रसिद्ध शब्द का प्रयोग करने पर अप्रयुक्त दोष होता है । यथा—

राजकुल भिक्षाचरण से लगा भरने पेट ।

यहाँ इस अर्थ में भिक्षाटन शब्द ही प्रसिद्ध है । भिक्षाचरण शब्द का प्रयोग इस अर्थ में प्रायः नहीं होता । अतः अप्रचलित या अप्रयुक्त शब्द का प्रयोग करने से अप्रयुक्त दोष है ।

श्लेष, यमक, विरोधाभास आदि अलङ्कारों के स्थल में अप्रयुक्त शब्दों का प्रयोग में दोष नहीं गिना जाता है ।

[ अश्लील ] जहाँ ऐसे शब्द का प्रयोग हो, जिससे लजाजनक या घृणाजनक अथवा अमङ्गलजनक अर्थ का सूचन होता हो । यथा—

बादर गरजें, भीपन बरसैं, बर की छातें चून हैं ।

यहाँ चूने के अर्थ में चूत शब्द का प्रयोग योनि रूप लजावह अर्थ की ध्वनि देता है । और भी—

चोरत है पर उवित को जे कवि यहै स्वच्छन्द ।

वे उत्सर्ग रु वमन को उपभोगत मतिमन्द ॥

यहाँ उत्सर्ग, वमन शब्द क्रमशः विष्टा और उल्टी रूप घृणार्थ-व्यङ्ग्य शब्द हैं । ऐसे ही नीचे के—

मधुरता में मरी सी अज्ञान ।

मरी शब्द मृत्यु रूप अमङ्गल अर्थ की सूचना देता है । अतः इन सब उदाहरणों में अश्लील दोष है ।

[ ग्राम्यत्व ] ग्राम्यजनों में प्रचलित शब्दों या सीधे ढग का काव्य में प्रयोग करने पर ग्राम्यत्व दोष होता है । यथा—

कैसे कहते हो इस 'दुआर' पर अय से कभी न आऊँ ।

यहाँ 'दुआर', शब्द ग्रामीण हैं । अतः इन ग्रामीण शब्दों का काव्य में प्रयोग होने से ग्राम्यत्व दोष है । किन्तु जहाँ गांव के व्यक्तियों का ही प्रकरण हो, गांव वाले ही बात चीत कर रहे हों, वहाँ यह दोष न रह कर उनका चरित्र सूचित करेगा ।

उत्तमा परीक्षोपयोगी पुष्प - ३

# साहित्यरत्न प्रश्नपत्र उत्तरसहित

स० २००२ से २००६ तक

तृतीय पत्र

लेखक

श्री सुगण चंद शास्त्री

प्रकाशक

रीगल बुक डिपो

नई सड़क, देहली ।

प्रथम संस्करण

सं० २००७

मूल्य २।।)

प्रकाशक

# श्री रामचन्द्र गुप्त

व्यवस्थापक

रीगल बुक डिपो

नई सड़क, देहली

मुद्रक

श्री ईश्वरचन्द्र गुप्त

स्वतन्त्र भारत प्रेस

देहली ।

# हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ३ (संवत् २००२)

( आधुनिक काल—पद्य )

प्रश्न १ अनिवया है । शेष किन्हीं चार प्रश्नों के उत्तर लिखिये ।

१. निम्नलिखित अवतरणों में से चार की व्याख्या कीजिये—

(क) चिर अविचल पर तारक अमन्द !.....वह आत्म और यह जग दर्शन ॥

व्याख्या—पन्त जी की “पृक् तारा” नामक कविता का अन्तिमांश है । कवि ने शुक्र तारे का वर्णन किया है ।

देर मे स्थिर, किन्तु तीव्र ( तंज चमकने वाला ) तारा है ! वह छन्द बन्ध ( सृष्टि या लोक को सीमाएँ ) नहीं जानता । वह तो अनन्त (आकाश रूपी सागर) का मत्स्य है ( तारा नीले समुद्र में अकेला मत्स्य सा दिखाई देता है ) और अपने एकाकीपन के सुख में मस्त है ( सायं को शुक्र सबसे पहिले अकेला चमकने लगता है । रात बढ़ने पर फिर तारों से आकाश भर जाता है, किन्तु शुक्र पृथक् सर्वाधिक चमकता रहता है ) । वह अपने स्वरूप में चिर से नवीन ( कभी पुराना न होने वाला ) ही स्थित है । (दीपक की) स्थिर लौ के समान वह अनुपम जगद्-जीवन के अन्धेरे को भेदता है ( घुसता है उसमें ), वह शुद्ध है, जागरूक ( चेतन ) है, वह सम (सदैव एकसा रहने वाला—अविकारी) है और वह शुक्र है ।

गूँजते हुए अम सा निर्जन और अपार घनान्धकार मीठा लगता है, अकेलेपन की व्यथा का भार कुछ हल्का हो जाता है ( घनी काली रात में चमकते शुक्र को देखकर कवि की उक्ति है ) । नभ का आगन जग मग जग मग होने लगा, घनी कुन्द की (श्वेत) कलियों (तारों) से लद गया (अन्य तारों से आकाश भर गया) । वह आत्म-दर्शन है और यह जग दर्शन ) ।

कवि ने संध्या के स्वाभाविक दृश्य का वर्णन किया है। पहिले आकाश से केवल एक तारा चमकता है, जो अकेला, निश्चल, निर्वात दीपशिला के समान, जगत के अन्धकार को भेदता है। इसे कवि ने आरम-दर्शन बताया है। आत्मा भी ऐसी ही निर्वात दीपशिला के समान है। निःस्वर्ग दशा में, निद्रान्द्र, और जान-चेतन रूप है, प्रकाशदायक अज्ञानान्धकार में। वह शुद्ध, बुद्ध है सन है एवं शुक्र ( यत्न-अथवा अग्निरूप ) और सम रम है। उसको अकेलापन नहीं अक्षरता। प्राणी अकेला आता है और अकेला जाता है। यह भय या दुःख सदैव प्राणी के हृदय पर भार बना रहता है। उस अकेलेपन के दुःखभाव का एक स्वरूप तो यह उपयुक्त आरम-दर्शन का है। दूसरा रूप जगदर्शन का है। ससार में अपने अकेलेपन को मूलने के लिए ही मनुष्य सासारिक विस्तार करता है—कुटुम्ब का। उससे उसका अकेलापन हटका हो जाता है, जैसे घना, काला और अरार निर्जन अन्धकार भ्रमर को गुंजार के समान मधुर लगने लगता है। ससार की वही फिदासफी या दर्शन है। छायावाद और रहस्यवाद का अत्युत्तम पथ है। कवि ने जड़ प्रकृति तारे में अपनी ही मानवीय आत्मा के भावों का वर्णन किया है और उसे सजीवरूप दिया है। आत्मा की शुद्ध और अशुद्ध (प्रकृति-वेष्टित) दोनों दशाओं की ही विशेषताओं की शुक्र में स्थिति दिखाई गई है।

(ख) सद्बस्त्रा, सदलंकृता..... स्त्री जाति रत्नोपमा ॥

व्याख्या—प्रिय प्रवास के चतुर्थ सर्ग का पद्य है। राधा का परिचय दिया जा रहा है।

अच्छे वस्त्रों वाली, अच्छे आभूषणों से अलंकृत, गुणवती, सर्वत्र सम्मानित, रोगियों और वृद्धजनों की सेवा में या उपकार में निरत रहने वाली, सत् शास्त्र के अध्ययन, मनन में लगी हुई, सद्भावना में अत्यन्त अनुरक्त (सदाचारिणी), अनन्य हृदय वाली और प्रेम से पालित हुई प्रसन्न मन और सुखवाली राधा स्त्री जाति में रत्न के समान थी।

राधा और उसके गुणों का स्वाभाविक वर्णन है। उसके रूप और सौंदर्य के साथ, विद्या बुद्धि आदि का भी वर्णन है। उपमा अलंकार है।

(ग) शक्यमै शापमय वर हूं ..... मैं मृत्युन्मन्दिर हूं ॥

व्याख्या—महादेवी वर्मा का पद्य है । दीपशिखा (शमा) की शलभ के प्रति उक्ति है । दीप शिखा और पतंगे का प्रेम प्रसिद्ध है । शिखा कहती है—

हे शलभ ! मैं अभिशापमय वरदान हूँ, किसी का निर्दय दीपक हूँ । (स्वयं जलती हूँ,—मेरा जीवन अभिशापमय है—अन्य के लिए वरदान रूप दीपक बनती हूँ, किन्तु अपने प्रेमी शलभ को जलाती हूँ, अतः निन्दुर हूँ) । मेरा ताज अग्नि की शिखा है, चिन्गारियों का मेरा शृङ्गार है, मैं ज्वाला के कभी न समाप्त होने वाले कोप (खजाना) सी हूँ, और अंगारे मेरी क्रीड़ा-स्थली है । दीपक की शिखा हिलती हुई, क्रीड़ा करती सी प्रतीत होती है । उस समय उसमें से अंगारे से उछलने है) । मैं त्रिनाश में जीवित रही हुई, किसी के हृदय की सुन्दर साध (आकांक्षा) हूँ । (सम नाश होने पर दिल की इच्छायें ही बच रहती हैं । वे सदैव सुन्दर रहती हैं । आदमी उनकी पूर्ति के लिए ही सदैव कार्य-तत्पर होता है । वे सदैव ज्वाला के समान जलती हैं और मनुष्य को शान्ति नहीं लेने देती । अतएव शिखा में साध का आरोप बहुत सुन्दर हुआ है) ।

तू (शलभ) नयनों में रह, किन्तु (वहाँ) आंखों की जलती पुतलियाँ ही आगार (निवास स्थान) होंगी । प्राणों में कैसे (तुम्हें) बसाऊँ, वहाँ तो (तुम्हारी) अग्निसमाधि होगी (तुम जल मरोगे) ? फिर (हे शलभ ! ) तुम्हें मैं कहां पालूँ (पालन करूँ) ? मैं तो मृत्यु का मन्दिर हूँ (सुकुमें जो आयेगा जल मरेगा) ।

दीप शिखा और शलभ के प्रतीकों से जीवन की गहरी और व्यापक वेदना का बड़ा सुन्दर अभिव्यंजन किया गया है । शमा का जीवन जलने में ही है । कवि भी करुण में ही जीवन समझता है । कवि की इसी निगूढ़ करुण भावना का रहस्यमय प्रतीक-पद्धति में अभिव्यंजन है । छायावाद और रहस्यवाद का सुन्दर उदाहरण है ।

( घ ) और ( ङ ) पाठ्य संग्रहों में नहीं हैं । अतः छोड़ दिये हैं ।

( च ) विरह शिखा की कथा ... ..दीनी हिचकीन सों ॥



व्याख्या—उद्धवशतक का पद्य है। कविवर रत्नाकर ने, उद्धव को सन्देश देते समय, ब्रज-प्रेम से कृष्ण की क्या दशा हुई, इसका वर्णन किया है।

विरह-व्यथा की कहानी महान् अपार और (अतएव) अकथनीय होती है, जिसे प्रवीण सुकवि लोग भी नहीं कह पाते। रत्नाकर कहते हैं, जैसे ही, कृष्ण, ब्रजयुवतियों को कहने के लिए (संदेश) उद्धव को समझाने लगे, वैसे ही अचानक उमड़ कर उनका गला भर आया (प्रेमवश) और प्रेम तरल बन कर आंखों की पुतलियों से चू पड़ा (आंसू गिरने लगे प्रेम के)। शब्दों या वचनों से तो थोड़ा ही कहा, किन्तु (अश्रुपूर्ण) आंखों से बहुत कुछ कह दिया और कहने से जो रही सही बात थी, वह हिचकियों से कह दी।

कृष्ण उद्धव को गोपियों के लिए सन्देश दे रहे हैं, किन्तु प्रेमाधिभ्य से मुँह से बात नहीं निकलती। गला रुंध गया। आंसुओं ने हृदय की सच्ची दशा व्यक्त कर दी, जो कह नहीं पाये थे। जो शेष रहा कहने को, वह हिचकियों से व्यक्त हो गया। कृष्ण के अपार-ब्रज-प्रेम का अभिन्यजन है। विप्रलम्भ के अनुभावों और सचारियों का सुन्दर वर्णन है।

( छ ) इस इन्दीवर से गन्ध भरी..... उल्लास सजीव हुआ कितना।

व्याख्या—इस नील कमल से (निकल कर) पुष्प रस (मधु) की धारा सुगन्धिभरी जाती (ताना) बुन रही है (सुगन्धि के परमाणु व्याप्त हो रहे हैं), जो मानो मन रूपी अमर के लिए अगुराग की कारा (जेल) बुन रही है। (अमर कमल में गन्ध से फंस जाता है। मन भी ऐसी सुगन्धि की लहरों में फंस जाता है। उन्प्रेक्षा और रूपका का सौन्दर्य व्याप्त है)।

इन परमाणुओं को विश्राम कहाँ है ? यह क्रियामय (रचना करने वाला) गतिवाला कम्पन (घड़कन और क्रिया-शक्ति) कितना अविराम नाच रहा है ! यह उल्लास (मानसिक उत्फुल्लता) कितना सजीव (जीवनमय) हो उठा है ?

सृष्टि का प्रतिकर्ण गतिवान् है, एक क्षण को भी विश्राम नहीं लेता। प्रतिकर्ण नव नव सृष्टि का कर्ता है। यह उल्लासमय है। कामायनी के काम सर्ग का पद्य है। कवि ने सृष्टि रहस्य का सकेत दिया है।

२. "मेरी कल्पनाओं को जिन जिन विचार-धाराओं से प्रेरणा मिली है, उन सब का समीकरण करने की मैंने चेष्टा की है।" पं० सुमित्रानन्दन पन्त के इस वाक्य के आधार पर आधुनिक कवि (२) में उनकी विचार-धाराओं का स्पष्टीकरण कीजिये।

उत्तर—आधुनिक कवि में जो कविताओं का संग्रह हुआ है, वह पन्त जी की उपर्युक्त पंक्ति के आधार पर हुआ है। पन्त जी की कल्पना ने जिन भिन्न भिन्न पथों का अनुसरण किया है, उन सब की भांकी इस संग्रह में कवि ने दी है। उनके स्वयं के कथन के अनुसार उनका यह संग्रह उनकी कल्पना की विभिन्न दिशाओं का सूचक है। पन्त की कल्पना किन किन कारणों से प्रेरणा पाकर, किन किन मार्गों में से होकर अभिव्यक्त हुई, उस सबका समन्वयात्मक विवरण आधुनिक कवि में दिया गया है। इसको पढ़ कर और पन्त साहित्य को देखकर उपर्युक्त विचार धारा सत्य प्रतीत होने लगती है। कवि सदैव देश और काल से प्रेरणा प्राप्त करता रहा है। संस्कृति का भी कम प्रभाव नहीं पड़ता। अतएव किसी भी सत्कविका साहित्य समकालीन विभिन्न प्रेरणाओं और प्रवृत्तियों का प्रतिनिधित्व उपस्थित करता है। पन्त की कवित्व-शक्ति का विकास भी क्रमिक रूप में, विभिन्न प्रवृत्तियों और प्रेरणाओं से प्रेरित होकर हुआ है। विभिन्न कालों में कवि के दृष्टिकोण या विचारों में जो भी अन्तर या परिवर्तन आया, उस के अनुसार ही उसकी कल्पना का विकास हुआ। आधुनिक काल अत्यन्त तीव्रगतिक और अखिल-मुख परिवर्तन का युग है, जिसमें सैकड़ों हजारों साल पुराने आस्थापित सिद्धान्त और रूढ़ियां उखड़ कर, नव युगीन विचार-धाराओं का जमाव हुआ है। यह काल अनन्त प्रेरणाओं और अनन्त प्रवृत्तियों का काल है। विचार-संघर्ष का काल है। हृदय और मस्तिष्क अथवा भाव और बुद्धि के संघर्ष का काल है, जिसमें कि अन्त में बुद्धिवाद का पराजित भारी रहता है। पन्त पर अपने और अपने से पहिले युग की विभिन्न विचार-धाराओं का प्रभाव पडा है और उन सबका सामञ्जस्य-पूर्ण अभिव्यंजन उनकी कविताओं में हुआ है। पन्त ने सब में अपने सिद्धांतानुकूल समन्वय म्थापित किया है। पन्त की कल्पना की प्रथम प्रेरक शक्ति प्रकृति है, जिसके मधुर, सूक्ष्म चित्र कवि सदैव उजा-

रता आया है। पन्त को प्रकृति का प्रधान कवि माना जाता है, आधुनिक काल में। अपने प्रकृति प्रेम के विषय में उन्होंने स्वयं कहा है कि 'मैरा विचार है कि चीणां से ग्राम्यातक मैरी सभी रचनाओं में प्राकृतिक सौन्दर्य का प्रेम किसी रूप में वर्तमान है'। प्रकृति के सुन्दर और उग्र (परिवर्तनकारी) दोनों ही रूपों का वर्णन किया है, जो समन्वयात्मक हैं। प्रकृति के सिंहार और सर्जन ये दोनों ही सत्य रूप हैं। इसके पश्चात् उनकी विचार धारा पर स्वा० रामतीर्थ और दर्शन शास्त्र आदि के विचारों और सिद्धान्तों का प्रभाव पड़ता है। प्राकृतिक उल्लास और प्रेम के स्थान में उदासीनता या तटस्थता का प्रभाव बढ़ता है। और, जीवन के कटु सत्य का भी अनुभव होता है। प्रकृति के सुन्दर रूप में विनाश छिपा दिखाई देता है। जीवन में मृत्यु दिखाई देती है, संसार असार प्रतीत होता है। पन्त की कल्पना ने इस उदासीनता का अभिव्यंजन किया है—

खोलता उधर जन्म लोचन,

मूँ देती उधर मृत्यु चरण चरण ।

वही मधु ऋतु की गुंजित डाल,

सुकुकी थी जो यौवन के भार ।

अकिचनता में निज तख्त,

सिहर उठती—जीवन है भार ॥

जीवन भार भूत और सुना सा लगता है—

आते कैसे सूने पल, जीवन में ये सूने पल ।

खो देती उरकी थीणां रुकार मधुर जीवन की ।

इस दार्शनिक तटस्थ वृत्ति के दर्शनों का अध्ययन प्रतिक्षण अग्नि के समान जलने वाली एक प्रबल जिज्ञासा भी उत्पन्न करता है। उसकी शान्ति पर ही वास्तविक शान्ति मिलती है। वह शान्ति दर्शन शास्त्र एक चरम सत्य के दर्शन करा के करता है। उस सूक्ष्म किन्तु भासमान चरम तथ्य के प्रकाश से जीवन आलोकित हो उठता है, एक विलक्षण आत्म-तोष उत्पन्न हो जाता है। आधुनिक कवि के कवि ने निम्न शब्दों में इस चरम सुन्दर सत्य से शान्ति मागी है—

जग के उर्वर आंगन में बरसो ज्योतिर्मय जीवन,  
 बरसो लघु लघु तृण, तरु पर है चिर अव्यय चिर नूतन !  
 दर्शनवादी बुद्धि-प्रधान इस विचार-धारा का ज्यों ज्यों कवि पर  
 प्रभाव पड़ता गया, त्यों त्यों उसकी कल्पना हृदय से अधिक मस्तिष्क का  
 आश्रय लेने लगी। पहिले काल में कवि स्थूल सौन्दर्य में आसक्त रहता है,  
 उसका रागात्मक तत्व प्रधान रहता है। उस समय कवि स्थूल रूपों के सरस  
 सुन्दर चित्र खींचता है। उत्तरोत्तर कवि दार्शनिक विचार धारा और जीवन के  
 विकास के साथ साथ भावुकता से बुद्धिवाद की ओर बढ़ने लगता है। वृत्ति  
 बहिर्मुखी की अपेक्षा अन्तर्मुखी होती है। कवि सत्य के आदर्श रूप को  
 अपनाता है। प्रेम या अनुराग भी सौन्दर्य-मूलक न रह कर भाव-मूलक और  
 अन्त में ज्ञान-मूलक होता जाता है। वाह्य द्वन्द्वों की अपेक्षा आन्तरिक द्वन्द्वों  
 की अभिव्यंजना होती है। कवि आदर्श कर्म और आदर्श रूप का चित्रण  
 करता है। काव्य में, अनुभूति की तीव्रता और काव्य की कला की कमी हांती  
 जाती है। उसके विपरीत दार्शनिकता और चिन्तन की अधिकता होती  
 जाती है।

पन्त समन्वयवादी कवि हैं। अपने समय में जिन प्रवृत्तियों से भी  
 वे प्रभावित हुए, उन सबका समन्वय ही पन्त में मिलता है। अनेकता में  
 एकता देखना ही कवि का सन्देश है। कवि पर आध्यात्मिक और भौतिक  
 दोनों दर्शनों का समुचित प्रभाव पड़ा है। पन्त दोनों में कोई भेद नहीं  
 समझते। जहाँ आध्यात्मिक दर्शन उस मूल भूत सृष्टि तत्व को समझाता है,  
 अनेकता में एकता का सिद्धान्त बताता है, वहाँ भौतिक दर्शन भी यही  
 कार्य करता है। उसका आधार भी यही आत्मवत् सर्व भूतेषु का व्यावहारिक  
 सिद्धान्त ही है। अतः पन्त जी ने इन दोनों का समन्वय स्थापित किया है  
 और दोनों का सांस्कृतिक लोक-मंगल रंग ही ग्रहण किया है। द्विवेदी काल  
 की प्रतिक्रिया रूप जब सूक्ष्म सौन्दर्य-चित्रण की शैली का विकास होता है,  
 तो पन्त ने छाया वादी कविता की। किन्तु आन्दोलन और क्रान्ति काल की  
 छाया भी उनकी कविता में मिलती है। बाद में युद्ध के बाद नवीन बुद्धिवाद  
 या भौतिक वाद का उनपर पर्याप्त प्रभाव पड़ा। प्रगति-वाद के रूप में उनके

समाजवादी विचार भी अभिव्यक्त हुए । किन्तु इस समाजवादी धारा में भी आध्यात्मिकता निहित है । वे समाजवादी व्यवस्था की लोक-मंगल की भावना का आदर करते हैं, किन्तु साथ ही उसकी निरीरव-वाद की कठोरता या शुष्कता को नहीं मानते । अतएव वे भौतिकता और आध्यात्मिकता, दोनों के समन्वय में लोक-जीवन के भावी मंगल के दर्शन करते हैं । उनकी आध्यात्मिकता निष्क्रिय या निष्चेष्ट नहीं है । अपितु वह आदर्श कर्म की प्रेरणा देती है । उनकी आत्मा भौतिकता या मानव मन का पूर्ण विकसित रूप ही है, वहां भौतिकता का तिरस्कार नहीं किया गया है । देखिये निम्न में अध्यात्मवाद और भूतवाद का कैसा समन्वय है—

चही सत्य कर सकता मानव जीवन का परिचालन,  
भूतवाद हो जिसका रजतन प्राणिव्याद जिसका मन ।  
औ अध्यात्मवाद हो जिसका हृदय गभीर चिरंतन ।

इसी समन्वय में पन्त जीवन का पूर्ण विकास देखते हैं । पन्त को विचार-धारा में इसी लिए, व्यक्ति और समष्टि, अन्दर बाहर, आत्मा और जगत्, ज्ञान विज्ञान और सामन्त युगीन भावुकता, इन सबका समन्वय है ।

ब्रम्हज्ञान रे ! विद्या भूतों का एकत्व समन्वय ।

भौतिकज्ञान अविद्या बहुमुख एक सत्य का परिचय

इसी को कवि चिरन्तन सत्य मानता है । यह समन्वय ही शान्ति का दाता है । मनुष्य इसीलिए दुःख पाता है कि वह बाहर ही भूला हुआ है और अन्दर का ज्ञान नहीं रखता । इसी बाह्य अन्तर के समन्वय के अभाव में जीवन दुःखी है—

बहिर्चेतना जागृत जग में अन्तर् मानव निद्रित ।

बाह्य परिस्थितियां जीवित, अन्तर् जीवन मूर्च्छित मृत ।

पन्त का यही विश्व का समष्टिगत जीवन आदर्श रहा है—

मानवीय एकता जाति—गत मन में करनी स्थापित

मनः स्वर्ग की किरणों से मानव-मुख-श्री कर मंडित ।

समाजवादी प्रगतिवाद में भी वे आध्यात्मिक उत्कर्ष चाहते हैं । आगामी युग में वे आत्मिक उत्कर्ष भी देखना चाहते हैं—

नव जीवन का वैभव जागृत हो जन गण में,

आत्मा का ऐश्वर्य अवतरित मानव मन में । आदि ।

क्योंकि आत्मिक उत्कर्ष शून्य जीवन में शान्ति नहीं, न मंगल ही है । इसी सब को पन्त ने अपनी कल्पना की प्रेरक विचार-धाराओं का समीकरण कहा है ।

प्रश्न—महा काव्य के दृष्टि-कोण से प्रिय प्रवास की आलोचना कीजिये और उसके गुण दोषों का उल्लेख कीजिये ।

उत्तर—उपाध्याय जी के कथनानुसार उन्होंने यह काव्य महाकाव्य की शैली और पद्धति में लिखा है । महाकाव्य के शास्त्रीय रूप की प्रतिष्ठा उपाध्याय जी ने यथा-शक्य पूर्णतया की है । नायक नायिका, अलौकिक या गुण-सम्पन्न कृष्ण और राधा हैं, जो सर्व प्रिय हैं । १७ सर्ग हैं, जिनमें प्रथम सात सर्गों में कृष्ण के जन्म, बाल क्रीड़ा, रँगने, गोद में खेलने आदि का वर्णन है । फिर, कालिय नाग, दावानलपान, गोवर्धन धारण, असुर-मारण आदि वीर कृत्यों का भी वर्णन हुआ है । अन्तिम दश सर्गों में कृष्ण के मथुरा-गमन के पश्चात् के वन विरह का वर्णन है, जिसमें कृष्ण के युवाकाल की अनेक घटनाओं का भी क्रम-शून्य वर्णन है । चरित्र-चित्रण की दृष्टि से कृष्ण आदि सभी पात्रों का लौकिक रूप में चित्रण हुआ है । कृष्ण महापुरुष हैं, लोक-सेवा जिनका प्रथम कर्तव्य है । राधा भी पढ़ी लिखी सुशिक्षिता बालिका है, प्रामीण नहीं । नन्द, नन्दरानी, गोप ग्वाले, गोपियों आदि के चित्र चित्रित किये गये हैं । साथ ही, मथुरा, प्रकृति—नदी, तालाब, यमुना, ऋतु, दिन रात, वन वृक्षलता आदि का भी वर्णन महाकाव्य की शैली के निर्वाह के लिए हुआ है । महाकाव्यों के ही ढंग में इसमें शृंगार और करुण दो रस प्रमुख हैं—जिनमें शृंगार प्रधान है । अन्य रस भी शैली-निर्वाहार्थ आये हैं । महाकाव्य के ही ढंग में प्रिय प्रवास में विभिन्न सात वर्णिक छन्दों का प्रयोग हुआ है, जो मालिनी, मन्दा क्रान्ता, वंशस्थ, वसन्ततिलका, द्रुतविलम्बित, शादूँजविक्रीडित और शिखरिणी हैं । पद्य-रचना अनुकान्त है । भाषा अलंकृत, संस्कृत-बहुला, सगीत-पूर्ण और वशवर्तिनी है । इस प्रकार

उपाध्याय जी ने प्रिय प्रवास को महाकाव्य के अनेक लक्षणों से युक्त बनाकर लिखा है :

किन्तु, महाकाव्य के उपयुक्त लक्षण होने पर भी प्रिय प्रवास महाकाव्य नहीं है। जैसा कि नाम से ही प्रकट है, इस काव्य में मुख्यतः कृष्ण-प्रवास का ही वर्णन है, कृष्ण के प्रवास में व्रज जनों की विरह में क्या दशा हुई, इसी को प्रधानतया चित्रित करना कवि का मुख्य उद्देश्य है। इसीलिए कथा का निर्माण और विकास उचित प्रबन्ध काव्य के ढंग का नहीं है। कथा-प्रवाह ७ वें सर्ग में जाकर बन्द हो जाता है। आगे केवल विरह-वर्णन चलता है। कृष्ण के युवा काल की जिन क्रियाओं या घटनाओं का वर्णन इस विरह-वर्णन में हुआ है, वह अक्रमिक है, पहिले होना चाहिये था। यहाँ वह विरह के अंग रूप में आया है, अतः कथा क्रम में नहीं आता। कथा के विकास में उसको अग्रसर या पुष्ट करने वाला नहीं है। विरह को छोड़कर कृष्ण के अन्य चरित्र का कवि ने वस्तुतः स्वयं वर्णन किया है, उसका स्वाभाविक विकास नहीं दिखाया। इतना कवि के पास स्थल ही नहीं था। अतएव कथा अविकसित है और उसमें गठन, विकास और स्वाभाविक क्रम नहीं है।

कथा के इस अविकसित और प्रबन्ध काव्य के अननुरूप रूप को देखते हुए प्रिय प्रवास महाकाव्य नहीं कहला सकता, हाँ उपाध्याय जी के स्वयं के शब्दों में 'महाकाव्याभास' वेशक कहा जा सकता है। श्री आचार्य शुक्ल जी के मत में "इसकी कथावस्तु एक महाकाव्य क्या अच्छे प्रबन्ध काव्य के लिए भी अपर्याप्त है। अतः प्रबन्ध काव्य के इसमें सब अवयव कहाँ आ सकते ? ... परम्परा—पालन के लिए जो दृश्य वर्णन हैं, वे किसी बगीचे में लगे हुए पेड़ पौधों के नाम गिनाने के समान है।"

प्रश्न—छायावाद से क्या तात्पर्य है ? श्रीमती महादेवी वर्मा की कविताओं में छायावाद की कौनसी विशेषताएँ वर्तमान हैं ?

उत्तर—छायावाद के, अभी तक, साहित्य में अनेक व्याख्यान किए गए हैं। आचार्यों, आलोचकों और स्वयं छायावादी कवियों ने इस वाद की विभिन्न व्याख्याएँ की हैं। अतः इस शब्द के अर्थ के विषय में मतभेद अभी भी शान्त नहीं हुआ है। छायावाद के साथ में दूसरा शब्द रहस्यवाद

एक ऐसा प्रचलित है कि दोनों के विषय में भ्रम उत्पन्न हो जाता है। कुछ विद्वान् छायावाद और रहस्यवाद में भेद नहीं देखते और कुछ दोनों की पृथक् सत्ता स्वीकार करते हैं।

छायावाद वस्तुतः सौन्दर्य-चित्रण की भावात्मक और प्रतीकात्मक उस शैली का नाम है, जिसमें कवि आत्मा या परमात्मा की सूक्ष्म और गहन अनुभूतियों का चित्रात्मक अभिन्यजन करता है। इस शैली का उदय द्वितीय काल की इति-वृत्तात्मकता और स्थूल सौन्दर्य-वर्णनात्मकता की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ था। अतएव उसमें स्थूल वस्तु सौन्दर्य की उपेक्षा करके, उसके सूक्ष्म भावात्मक सौन्दर्य का चित्रण हुआ और इति-वृत्तात्मकता की उपेक्षा भावों या अनुभूतियों का चित्रण हुआ। कवि ने स्थूल प्रकृति के सूक्ष्म भावमय रूपों के सौन्दर्य का चित्रण किया। प्रकृति में या तो उन्होंने आत्मा की छाया देखी और या अपने भावों को ही प्रकृति का रूपरंग देकर साकार रूप में चित्रण किया। प्रकृति की स्वतंत्र सत्ता का भी अनुभव किया। ये कवि साधारण भाषा को अपने ऐसे सूक्ष्म चित्रों के लिए असमर्थ पाकर प्रतीक-पद्धति का आश्रय लेते हैं। इन संकेतमूलक प्रतीकों भावचित्रों के द्वारा वे परोक्ष सूक्ष्म अनुभूतियों और भावनाओं का सुन्दर चित्र बना देते हैं। वस्तु-वर्णन के लिहाज से वे चित्र अपूर्ण से प्रतीत होते हैं, किन्तु उनमें भावनाओं के व्यंग्य-मूलक साकार चित्र होते हैं। कवि अपनी कोमल कल्पना का रंग देकर उसे भावमय सूक्ष्म संसार के ऐसे मधुर और साकार चित्र उतारता है, जो स्थूल सौन्दर्य चित्रण की पूर्णता में कहीं अधिक पूर्ण होते हैं। हम दृष्टि से छायावाद सूक्ष्म सौन्दर्य-चित्रण की एक प्रतीकात्मक कान्य-शैली का नाम होता है, जो अत्यन्त भावमय, अत्यन्त कोमल, कल्पनामय, और अत्यन्त संगीतमय होती है।

विषय या वर्ण-भेद से इसकी दो सीमाएं बांध ली जाती हैं। एक वह सीमा है, जिसमें कवि अपनी व्यक्तिगत सीमा में रहता है और अपनी आत्मा का ही सृष्टि में अनुभव करता है। सृष्टि के स्थूल रूप का आधार कवि लेता है, किन्तु उसका चित्रण वह उस स्थूल रूप में न कर के, उसके सूक्ष्म भावात्मक रूप का चित्रण करता है, जिसमें कवि की अपनी व्यक्तिगत



भावनाओं का रंग भी चढ़ा होता है। कवि सृष्टि के रूपों को ग्रहण करके, उन्हें अपनी भावनाओं में रंग कर, सूक्ष्म रूप में चित्रित करता है, उस चित्रण में कवि की आत्मा की छाया झलकती है। इसमें कवि की व्यक्तिगत सत्ता प्रधान रहती है। दूसरी सीमा में कवि अपने व्यक्तित्व को भूल कर अनन्त परमात्मा की चिर सत्ता का अनुभव करता है। उसे अपने में और पृष्टि में सर्वत्र अपने उसी अनन्त प्रेमराशि का अनुभव होता है। यहाँ उसके व्यक्तित्व का लोप हो जाता है और वह समष्टि-सत्ता का अनुभव करता है। इन दोनों ही सीमाओं के दो नाम मान लिए गए हैं। ऐसी व्यक्तित्व-मूलक प्रथम प्रकार की रचनाएं छायावाद कहलाईं और दूसरी आध्यात्मिक परमात्म-अनुभूति-मूलक समष्टि-प्रधान रचनाएं रहस्यवाद के अन्तर्गत आईं।

इस वाद का विकास हिन्दी पर अंग्रेजी और बंगला साहित्य के प्रभाव के कारण हुआ। बंगला में प्रचलित ब्रह्म समाज की उपासना-पद्धति ऐसी ही प्रतीकोपासना सी है। उसकी उपासना-गीतिकाओं में इसी प्रकार का प्रतीकमय वर्णन अलौकिक सत्ता के विविध अप्रत्यक्ष रूपों का किया जाता है। उनके प्रतीक उस अनन्द प्रेममय के सौन्दर्य की एक झांकी लेने के लिए झरोखे हैं जिन्हें उसका धुंधला सा दर्शन हो सकता है। उस स्वल्प साक्षात्कार के समय उनकी 'हाल' की दशा हो जाती है। ब्रह्म समाज के ऐसे भाव-दृश्यों को छाया-दृश्य कहा जाता है। इन्हीं की देखादेखी और इन्हीं के अनुकरण और ढंग पर साहित्य में भी जो कविताएं बनीं, उन्हें भी छाया काव्य कहा गया। हिन्दी में भी इस शब्द के प्रयोग का यही निमित्त है। रवि बाबू ने इस छाया-चित्र वाली शैली का विशेष उन्नयन किया और उनका हिन्दी साहित्य पर भी अमित प्रभाव पड़ा है। अतः हिन्दी में य. शैली विकसित हुई।

आचार्य शुक्ल जी छायावाद को एक शैली-विशेष का नाम मानते हैं। उनके मत से उस शैली में जहाँ सृष्टि के रहस्य-भूत परम तत्व का वर्णन होगा, वहाँ उसका नाम रहस्यवाद होगा और जब केवल उस प्रकार की प्रतीकात्मक चित्रण-पद्धति का ही अर्थ अभिप्रेत होगा, तो उसका छायावाद नाम होगा।

“छायावाद नाम से ही उसको छायात्मकता स्पष्ट है। किसी वस्तु में एक अज्ञात सप्राण सत्ता की माँकी पाना अथवा उसका आरोप करना ही छायावाद है।”—गंगा प्रसाद पाण्डेय ।

डा० राम कुमार वर्मा ने छायावाद को रहस्यवाद का ही एक अग्र माना है। उनके मत से छायावाद रहस्यवाद की वह अन्तिम परमानन्दमय दशा है, जहाँ आत्मा परमात्मा में भेद नहीं रहता, तद् रूपता आ जाती है, “परमात्मा की छाया आत्मा में पड़ने लगती है और आत्मा की छाया परमात्मा में, यही छायावाद है।”

श्रीमती महादेवी ने कहा है, “छायावाद तत्त्वतः प्रकृति के बीच जीवन का उद्गीथ है।”

प्रसाद जी ने “उसमें अर्थ की चक्रता से आनेवाली छाया (कान्ति) की प्रतिष्ठा हुई है” इसलिए उसे छायावाद कहा है।

पन्त ने कहा है, “क्योंकि उसके प्राकृतिक चित्रणों में कवि की अपनी भावनाओं के सौंदर्य की और भावनाओं में प्रकृति-सौंदर्य की छाया है।”

ये सब छायावाद की ही विभिन्न विशेषताओं की प्रतिपादक व्याख्याएँ हैं। इनका सिद्धान्त-सार ऊपर आ चुका है।

श्रीमती महादेवी में छाया-वाद की पूर्ण विशेषताएँ मिलती हैं। आचार्य शुक्ल जी की बताई छायावाद की दोनों विशेषताएँ—वस्तु या वर्ण की और शैली की—पूर्णतया उपलब्ध हैं। महादेवी ने अपने अज्ञात प्रियतम का सृष्टि में दर्शन किया है। उनकी रति का आलम्बन अलक्ष्य अलौकिक प्रियतम है। उसी परमतत्त्व के दिव्य सौन्दर्य का दर्शन सृष्टि में उन्हें हुआ है। शैली भी उनकी, प्रतीकात्मक, चित्रमय, लक्षक व्यञ्जक प्रयोगों से भरी छायावाद की है। दूसरे रूप में भी, उनकी कविताओं में व्यष्टि और समष्टिगत दोनों प्रकार की अनुभूतियों के दर्शन होते हैं। अतः प्रत्येक रूप से महादेवी में छायावाद की पूर्ण विशेषताएँ मिलती हैं।

प्रधानतया छायावाद की ये विशेषताएँ होती हैं—भावमयता—छायावाद की कविता इति-वृत्तात्मकता की प्रतिक्रिया के स्वरूप में केवल सूक्ष्म-चित्रण की प्रस्तावनी है। स्थूल वर्णन को छोड़कर सूक्ष्म भावात्मक

वर्णन की प्रधानता होना, इसकी प्रथम विशेषता है। महादेवी के काव्य में भाव की गम्भीरता, सूक्ष्मता, विशदता और व्यापकता पूर्णतया उपलब्ध हैं। प्रकृति—छायावाद में प्रकृति का सजीव वर्णन होता है। कवि प्रकृति को जड़ नहीं समझता। वह उसको मानव के समान चेतन समझता है और उसमें मानवीय भावनाओं का वर्णन करता है अथवा उसे अपनी आत्मा या भावनाओं का रङ्ग देकर चित्रित करता है। प्रकृति की स्वतंत्र सत्ता के प्रति उसके हृदय में अनुराग है। वह उसको मानवी के समान वर्णित करता है और उसे विविध मानवीय मनोविकारों से युक्त दिखाता है। महादेवी की कृतियों में प्रकृतिवाद का यही रूप वर्णित हुआ है, जो प्रकृति और मानव मन के सामञ्जस्य को साकार रूप प्रदान करता है। महादेवी के अपने ही शब्दों में, “छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में प्राण डाल दिये, जो प्राचीन काल से विम्ब-प्रति-विम्ब के रूप में चला आता था।”

व्यक्तिगतता भी छायावाद की प्रमुख विशेषता है। कवि की व्यक्तिगत अनुभूति की ही उसमें प्रधानता रहती है। महादेवी की कविताओं की मीरा की कविताओं के समान ही यह व्यक्तिगतता प्रधान विशेषता है।

छायावाद की अन्य विशेषता शृङ्गार भावना भी महादेवी की कविता में उक्त शैली की ही है। यह शृङ्गार भावना दो रूपों में अभिव्यक्त होती है। कहीं कवि प्रकृति में नारीत्व का आरोप कर उसकी रस-क्रीड़ाओं का वर्णन करता है। कहीं किसी स्थूल पदार्थ के सौन्दर्य का वर्णन न कर नवीन कल्पना लोक का निर्माण कर, उसमें अपनी भावनाओं के रूप-चित्रों के सौन्दर्य और शृङ्गार का वर्णन करता है। कल्पित प्रिय की वास्तविक अनुभूति की जाती है। यह पृथ्वी वस्तुतः रीतिकालीन स्थूल शृङ्गार के कुत्सित वर्णन की प्रतिक्रिया-स्वरूप उदित हुई थी। अतएव इसमें वस्तुओं के सूक्ष्म भावमय रूपों के सौन्दर्य और शृङ्गार का वर्णन हुआ है। छायावाद ने विश्व-जीवन के चिरन्तन सूक्ष्म सौन्दर्य-चित्रों का अपनी भावनाओं से अनुप्राणित करके सजीव प्रत्यक्षप्रवृत्त रूप में चित्रण किया है। श्री महादेवी की कविता में भी इसी पद्धति का अनुपालन है।

छायावादी काव्य में रस शृङ्गार, करुण और शान्त होते हैं। इन सभी की स्थिति महादेवी-काव्य में मिलती है। अवरय ही उनमें करुणा प्रधान है।

कल्पना भी छायावाद की शैली की मुख्य विशेषता है। महादेवी के काव्य में भी कल्पना का ही साम्राज्य है। देवी जी प्रत्यक्ष जगत् से मुक्त होकर सदैव उसी कल्पना-लोक में विचरती हैं, अपने काव्य में। महादेवी की कल्पना समर्थ है, सुन्दर है और गहन है, जो कहीं कहीं गहन दार्शनिकता में पड़कर साधारण बोध-गम्य नहीं रहती।

प्रतीक-पद्धति या प्रतीकवाद, छायावादी शैली की अन्य प्रमुखतम विशेषता है, जिसका आश्रयण महादेवी की कविता में सर्वत्र हुआ है। छायावादी कवि इन छोटे छोटे किन्तु अत्यन्त अभिव्यञ्जना-शील रूपचित्रों या प्रतीकों की सहायता से अपने अलक्ष्य विषय का साकार रूप खड़ा कर देता है। उल्लास के लिए उपा, प्रफुल्लता के लिए मुकुल और सौन्दर्य-स्निग्धता के लिए चांदनी आदि का प्रयोग प्रतीक-पद्धति में कवि करता है। महादेवी का भी आश्रय यही पद्धति है।

अन्य शैली-गत विशेषता वस्तुओं का मूर्तामूर्तविधान है—अर्थात् निराकार वस्तु का साकार रूप में और साकार वस्तु का निराकार रूप में वर्णन करना मूर्तामूर्त विधान है। प्रायः छायावादी भावनाओं को साकार रूप में और स्थूल को सूक्ष्म-रूप में वर्णित किया करते हैं। देवी जी की कविता में भी यही विशेषता है।

मानवी-करण भी इस शैली की एक विशेषता है। कवि प्रकृति को मानवी के रूप में चित्रित करता है। अथवा, भावनाओं का स्त्री-पुरुष रूप में चित्रण करता है। महादेवी-काव्य में यह विशेषता मिलती है।

लाक्षणिक प्रयोग भी छायावादी कवि करता है—गान का सिसकना, वेदना का कसकना और अभिलाषा का करबट लेना आदि ऐसे ही लाक्षणिक प्रयोग हैं। महादेवी ने भी लाक्षणिक प्रयोगों का आश्रय लिया है।

छन्द भी प्राचीन छन्द-परिपाटी से स्वतंत्र हैं। महादेवी ने भी प्राचीन रुढ़िगत छन्दों की सीमित परिधि से निकलकर नवीन उद्भावनाओं में काव्य-रचना की है, जैसी कि छायावाद की शैली की विशेषता है।

आध्यात्मिक प्रिय को आत्ममग्न मानकर उसकी अनुभूति महादेवी के काव्य की अन्य प्रमुख विशेषता है। छायावाद की शैली का आन्तरिक तत्त्व (वर्ण्यविषय) कहा जाय अथवा रहस्यवाद, यह विशेषतया तो महादेवी के काव्य में विशेषरूप में उपलब्ध है। एक दो उदाहरण—

प्रिय मेरा निशीथ नीरवता में आता चुपचाप ।

मेरे निमिषों से भी नीरव है उसकी पद-चाप ॥

ॐ                      ॐ                      ॐ                      ॐ

विरह का जल-जात जीवन विरह का जल-जात ।

वेदना में जन्म करुणा में मिला आवास ।

अश्रु चुनता दिवस इसका अश्रु गिनती रात ॥

ॐ                      ॐ                      ॐ                      ॐ

सुस्कराता संकेत भरा नभ अलि ! क्या प्रिय आने वाले हैं ?

×                      ×                      ×                      ×

क्या पूजन क्या अर्चन रे !

उस असीम का सुन्दर मन्दिर मेरा लघुतम जीवन रे ।

भाव, कल्पना और सूक्ष्मानुभूति इन तीनों ही छायावाद की प्रमुख विशेषताओं की पूर्ण सत्ता, उपयुक्त आधार पर, महादेवी के काव्य में मिलती हैं। अनुभूति और कल्पना कहीं कहीं शुष्क दार्शनिकता या विचारात्मकता के कारण जटिल हो गई हैं, किन्तु तो भी ये दोनों ही महादेवी-काव्य की प्रमुख विशेषताएँ हैं, जिनमें अनुभूति की प्रधानता है। महादेवी की अनुभूति मेरा की अनुभूति के समान, गहन है, अनन्त है, सत्य है और व्यक्ति-गत भी है, अतएव उसमें इतना माधुर्य और संगीत है।

इस प्रकार, छायावाद की ये उपयुक्त सभी विशेषताएँ महादेवी के काव्य में मिलती हैं।

४. द्वापर में पात्रों के जो रेखा-चित्र उपस्थित किये गये हैं, उनमें सर्व-श्रेष्ठ रेखा-चित्र किस पात्र का है ? यथा सभव उदाहरण भी दीजिये ।

उत्तर—यह पुस्तक परीक्षा में नहीं है ।

६ श्री जगन्नाथदास रत्नाकर और पण्डित सत्यनारायण कविरत्न की काव्य शैली की तुलना कीजिये और लिखिये कि व्रजभाषा-काव्य की दृष्टि में आप उन दोनों में से किसे अधिक महत्व देते हैं ।

उत्तर—उपर्युक्त दोनों ही कवियों का आधुनिक काल के व्रजभाषा साहित्य में अत्यन्त उँचा स्थान माना गया है । ये दोनों ही व्रजभाषा के अनन्य प्रेमी हैं, जिन्होंने खड़ी बोली का इतना प्रचार हो जाने पर भी, व्रजभाषा में ही रचना की । दोनों का अपने काव्य की भाषा पर पूरा अधिकार था । दोनों भावुक कवि थे, कृष्ण-भक्त ।

किन्तु, कविरत्न जी अधिकतया व्रज में रहे थे, अतः उनकी भाषा अधिकतया बोलचाल की भाषा है । उसमें ठेठ व्रज की बोलचाल की क्रियाओं आदि का भी प्रयोग है, जो कि साहित्यिक व्रजभाषा में नहीं होता । साहित्यिक व्रजभाषा में ठेठ व्रजभाषा का ग्रहण नहीं किया गया । उसमें अपनी साहित्यिक सौन्दर्य उत्पन्न करने वाली भिन्न विशेषताएँ भी होती हैं । कविरत्न जी ने व्रजभाषा के ठेठ रूप को ही साहित्यिक सामग्री से सजाया है । अतएव उसमें ठेठ व्रज के शब्दों और क्रियाओं आदि से अनेक स्थानों पर दुर्बोधता भी आजाती है । वे क्रियाएँ आदि प्रदेश-विशेष में ही प्रचलित हैं । रत्नाकरजी की भाषा शुद्ध और साहित्यिक व्रजभाषा है, जिसमें एक निश्चित न्याकरण-नियम के आधीन होकर वे चले हैं । इनका आदर्श प्राचीन साहित्यिक-ग्रिहारी-कालीन-व्रजभाषा है । ये वैसी ही सरस कला-पूर्ण और साहित्यिक भाषा के लिखने में सफल भी हुए हैं ।

कविरत्न जी की सब रचनाएँ प्रायः मुक्तक हैं । कोई मौलिक प्रबन्ध-काव्य उन्होंने नहीं लिखा । उन्होंने विभिन्न विषयों पर, समयानुसार, कुछ जल्दी में भी, अनेक फुटकल कविताएँ लिखीं । स्वामी रामतीर्थ, तिलक, गोखले, सरोजिनी नायडू आदि कविताएँ ऐसी ही सामयिक विषयों पर

प्रसंगों पर रची गई रचनाएं हैं। इनकी अधिकांश मुक्तक मौलिक रचनाएं ऐसे ही सामयिक विषयों पर लिखी हुई रचनाएं हैं। इनके अतिरिक्त जो इन्होंने अन्य मौलिक काव्य रचनाएं कीं, उनमें “अमरदूत और प्रेम कली”, विशेष प्रमुख हैं। इनके अतिरिक्त अन्य क्षेत्र जहां कविरत्न जी की काव्य-प्रतिभा ने विकास प्राप्त किया है, संस्कृत नाटकों के अनुवाद का क्षेत्र है। उन्होंने भवभूति के दो नाटकों का—उत्तर रामचरित और मालती मायव—का अनुवाद किया है। मूल संस्कृत श्लोकों के अनुवाद रूप में बड़े सुन्दर सवैये रखे हैं। इनकी भाषा ब्रज भाषा है और बनावट बहुत सुन्दर है। किन्तु मूल भावों की रक्षा में उनकी शैली अनेक स्थानों पर क्लिष्ट, हठा-कृष्ट सी भी हो गई है। अनुवाद में कवि की प्रतिभा को और भी अधिक कष्ट उठाना पड़ता है, क्लिष्ट कल्पना भी करनी पड़ती है। कवित्व के पूर्ण विकास के लिए भी क्षेत्र बहुत संकुचित होता है। इन कारणों से इनका पद्यानुवाद कहीं कहीं टुट्ट हो गया है। कहीं कहीं अर्थ भी अस्पष्ट, अपूर्ण रहता है। तो भी ये सफल अनुवादक माने गए हैं। इस प्रकार, ऐसा क्षेत्र इनका बहुत सीमित और थोड़ा है जहां इनकी कवि—प्रतिभा को पूर्ण विकास का अवसर मिला हो।

इधर रत्नाकर जी प्रधानतया मौलिक रचना करने वाले हैं। इन्होंने मुक्तक और प्रबन्ध दोनों रूपों में रचना की है, जो उत्कृष्ट कोटि की है। इनकी कवि-प्रतिभा का स्वच्छन्द विकास हुआ है। इन्होंने मानव मन के विविध भावों के चित्र उतारे हैं। शृंगार लहरी में इन्होंने शृंगार-वर्णन किया है। उद्धवशतक कवित्तयद्ध एक प्रबन्ध काव्य है, जिसमें विमलम्भ क. पूर्ण परिपाक है। वीर रस का भी इन्होंने वीराष्टक लिखा है।

इस प्रकार, सत्यनारायण कवि रत्न से रत्नाकर का काव्य-क्षेत्र विस्तृत है, मात्र जगत् भी विस्तृत है, और विषय क्षेत्र भी विस्तृत है। कविरत्न जी की कविताएं अधिकतया भक्ति रस की हैं, किन्तु रत्नाकर जी ने अन्य रसों का भी वर्णन किया है। उनकी काव्य कला अधिक परिमार्जित है, सुन्दर है और अधिकृत है। उनके छन्दो-विधान, भाव विधान और कला विधान किसी में भी कमी नहीं। इनके वर्ण्य चित्र-मय सजीव होते हैं। प्रकृति-वर्णन भी इनका अत्यन्त सुन्दर है।

इनकी शैली में या भाषा में क्लिष्टता या दुरूहता नहीं आई है। वह परम सुन्दर और भाव-मय है। भाषा में मुहावरो का प्रयोग रत्नाकर की प्रधान विशेषता है, जिससे भाषा में प्रभावोत्पादकता दुगुनी हो जाती है। भाषा और कवित्व दोनों की दृष्टि से रत्नाकर ब्रज भाषा के सर्वोच्च कवियों में स्थान पाते हैं। इस प्रकार कवि-रत्न जी की अपेक्षा रत्नाकर जी की शैली अधिक परिष्कृत, अधिक भावमय, अधिक काव्य कला पूर्ण और अधिक प्रभावोत्पादक है। कवि-रत्न जी की शैली में जहां दुरूहता, क्लिष्टता भी मिलती है, वहां इनकी शैली प्रौढ़, मधुर और संगीत मय है। उसमें रस-प्रवाह और भाववग अधिक है। कविरत्न जी की शैली अधिकतया वर्णानात्मक ही रही है। भावात्मक नहीं। रत्नाकर जी ने दोनों का प्रयोग किया है। कवि रत्न जी का एक पद्य—

सय ओर जितै तित देखत है दृग मोहनी मूरति भाइ रही ।

चहुँ बाहर औ उर अन्तर में बहु रूप अनूप दिखाइ रही ।

आदि मालती माधव)

बिलखाती, सनेह पुलकाती जसुमति माई ।

स्याम विरह अकुलाती पाती कबहुं न पाई ॥

आदि (भ्रमर दूत)

रत्नाकर जी का एक पद्यांश—

जोगिनी की भोगिनी की विकल वियोगिनी की ।

जग में जागती जमातें रह जायंगी ॥

कहै रतनाकर न सुख के रहे जो दिन ।

तो ये दुख द्वन्द्व की न रातें रह जायंगी ॥

प्रंम नेम छाडि ज्ञान छेम जो बतावत सो ।

भीति ही नहीं तो कहा छ्रातें रह जायगी ॥

घातें रहि जायंगी न कान्ह की कृपा तैं इती ।

ऊधौ कहिवे को बस बातें रह जायंगी ॥

भाषा कितनी मधुर, भाव पूर्ण और सरल है ! शैली में काव्य-सौन्दर्य के साथ संगीत, और स्वाभाविकता है ।



उम्ककि उम्ककि पदकंजनि के पंजनि पैं ।

पेखि पेखि पाती छाती छोहनि छूत्रै गर्ह ॥ आदि

भाषा भाव और काव्य का कैसा मौन्दर्य है ! एक वीर-वर्णन देखिए —

वीर अभिमन्यु की लपलप कृपान यक ।

सक असनी लौं चक्रव्यूढ माहिं चमकी ॥ आदि

अत एव इन कारणों से रत्नाकर जी की काव्य शैली अधिक स्तुत्य और प्रशस्य है ।

७ कामायनी मनोवैज्ञानिक संकेतों का एक बृहत् संकलन मात्र है । क्या आप इस मत से सहमत हैं ?

उत्तर—कामायनी मनोवैज्ञानिक संकेतों का एक बृहत् संकलन मात्र नहीं, अपितु एक उत्कृष्ट आध्यात्मिक महाकाव्य है, जिसमें ऐतिहासिक कथा भी उसी प्रकार मिली है, जिस प्रकार कि अध्यात्म-निरूपण । कामायनी का कथानक अत्यन्त प्राचीन पौराणिक इतिहास है । इतना प्राचीन इतिहास है कि कालान्तर में इसमें आध्यात्मिक वृत्तियों का आरोप हो गया । प्रसाद ने भी अपने काव्य का इस इतिहास और रूपक—दोनों—को आधार बनाया । कामायनी एक ऐतिहासिक महाकाव्य भी है, क्योंकि उसमें इतिहास के आदिम पुरुष मनु के अखण्ड जीवन का वर्णन हुआ है । किन्तु साथ ही यह एक आध्यात्मिक महाकाव्य भी है, क्योंकि प्रारम्भ से अन्त तक आध्यात्मिक वृत्तियों का पूरा रूपक चलता है । मनु श्रद्धा और इडा मन, श्रद्धा और बुद्धि के प्रतीक हैं । कामायनी में मुख्यतः इन तीन पात्रों अथवा मुख्य मानसिक वृत्तियों के विकास आदि का वर्णन है । इन्हीं के साथ कवि ने चिन्ता, आशा, काम, वासना वृत्तियों का भी निरूपण किया है । ज्ञान इच्छा और कर्म के भी स्वरूप को रहस्यमय रूपमें बताया गया है । किन्तु यह सब रूपक काव्य में अधिकत्र व्यग्य रहता है । नहीं तो प्रमुखतया कवि का ऐतिहासिक वर्णन ही अवाघतया प्रकरणांनुसार चलता रहता है । साथ साथ यह उपयुक्त आध्यात्मिक रूपक भी स्पष्ट होता रहता है । कवि उस के लिए सदैव सचेष्ट रहता है ।

परन्तु, इस उपर्युक्त मनोवैज्ञानिक रूपक का आधार लेकर कामायनी को मनोवैज्ञानिक संकेतों का संकलन-मात्र कठ देना, समझ का दिवाला दिखाना ही है। कामायनी अत्यन्त भाव-पूर्ण और सरस काव्य है। इतना सरस काव्य है कि कोई कोई तो उसके शृंगार वर्णन में अश्लीलता का दोष भी लगाने लगते हैं। वर्णन अत्यन्त सरस, चित्रमय, अभिव्यंजनात्मक और मधुर हैं। प्रसाद जी रससिद्ध कवीश्वर थे। उनमें जितनी दार्शनिकता थी, उतनी ही भावुकता भी। अतएव कामायनी के भावपूर्ण और दार्शनिक दोनों ही स्थल पूर्ण बने हैं। प्रसाद ने दोनों का अद्भुत सामञ्जस्य उपस्थित किया है। मनोवैज्ञानिकता या दार्शनिकता के कारण कहीं शुष्कता नहीं आती, अपितु कवि की अनन्त शक्तिमत्ता विधायक बहुरना के रस में डूबकर दार्शनिकता ही स्वयं रसपूर्ण हो जाती है। प्रारम्भिक सर्ग में ही प्रकृति का कितना सुन्दर और स्वाभाविक वर्णन है। हिमालय का चित्र उपस्थित हो जाता है सामने। फिर मानविक चिन्ताओं, आशाओं का उदय भी कैसा स्वाभाविक दिखाया गया है! देवताओं का विलास-वर्णन रस वर्षा है। शृंगार के सयोग रूप का काम, वासना और लज्जा सर्गों में कैसा प्रवाह यह गया है! क्या वहां भी 'संकलन मात्र' है? श्रद्धा के रूप स्वभाव गुण आदि का विशद चित्रण हुआ है। यही इडा के बारे में भी। द्वेष ईर्ष्या आदि का भी ऐसा ही चित्रण हुआ है। जीवन का कोई भी मार्मिक पक्ष नहीं छोड़ा गया—राजनैतिक पक्ष तक वर्तमान है। क्या ऐसे काव्य को मनोवैज्ञानिक संकेतों का संकलन बताया जा सकता है? कवि के अपने ही शब्दों में, उसे ऐतिहासिक रूप ही काव्य का अधिक दृष्ट है, रूपक वाला नहीं, 'यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी मिश्रण हो गया है। इसीलिए मनु, श्रद्धा, और इडा इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए, सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करे, तो मुझे कोई आपत्ति नहीं।' इसका अभिप्राय है कि कवि का प्रधान उद्देश्य इतिहास-चित्रण है, और आध्यात्मिक रूपक आनुवंशिक या गौण। किन्तु कहने के बावजूद भी प्रसाद जी ने रूपक को पूर्णतया निभाने का प्रयत्न किया है। आचार्य शुक्ल जी के अनुसार, "यदि हम इस विशद काव्य की अन्तर्गोचना पर ध्यान न दें, समष्टि रूप में कोई ममन्वित

प्रभाव न हूँ, श्रद्धा काम लज्जा, इडा हत्यादि को अलग अलग लें, तो हमारे सामने बड़ी ही रमणीय चित्रमयी कल्पना, अभिव्यंजना की अस्यन्त मनोरम पद्धति आती है ।” भाव और रसों के चित्र उपस्थित करने में कवि को पूरी सफलता मिली है । कथा में महाकाव्यानु रूप सक्रियता, व्यापकता और गतिमत्ता चाहे न हो, किन्तु ‘ रसों में रसको कमी नहीं, वर्ण साकार हो जाता है । अभिव्यंजना की संकेत-मूलक प्रणाली के प्रसाद मित्र-हस्त प्रयोक्ता हैं । लक्षणा, अभिव्यंजना और रस भाव आदि का पूर्ण परिपाक कामायनी में मिलता है । अतएव वह एक परम सरस महा काव्य की कोटि का काव्य है, जो विश्व साहित्य में अनुपम है । मनोवैज्ञानिक संकेतों का संकलन मात्र नहीं । इसे को अधिक स्पष्टतया समझने के लिए कामायनी के कुछ एक उदाहरण लीजिये, जिनसे स्पष्ट हो जायगा कि कामायनी क्या है— मनो वैज्ञानिक संकेतों का संकलन मात्र है अथवा उनका रसमय मधुर चित्रण । देखिये एक भीषण प्रकृति-चित्र—

उधर गरजतीं मिन्धु-लहरियां  
कुटिल काल के जालों सी,  
चली आ रही फेन उगलतीं  
फन फैलाये व्यालों सी ।

सुन्दर प्रकृति का मधुर चित्र—

संध्या घन-माला की सुन्दर  
अंके रंग-धिरगी छोट  
गमन - चुम्बिनी शैल - श्रेणियां  
पड़िने हुए तुषार-किरीट ॥

और भी—

भुजलता पड़ी सरिताओं की  
शैलों के गले सनाथ हुए  
जलनिधि का अचल व्यजन बना  
घरणी का दो दो साथ हुए ।

देखिये रूप-सौन्दर्य का कैसा रसमय चित्रण है—

घिर रहे थे घुंघराले वाल  
शंश-अवलम्बित मुख के पास,  
नील धन शावक से सुकुमार  
सुधा भरने को विधु के पास ।

कितनी मनोरम उत्प्रेक्षा है ! और भी—

नील परिधान बीच सुकुमार  
सुल रहा मृदुल अध-खुला अंग ।  
खिला हो ज्यां विजली का फूल  
मेघ वन बीच गुलाबी रंग ॥

इन उदाहरणों से स्वत एव उपयुक्त प्रश्न-गत उक्ति की भ्रामकता सिद्ध हो जाती है ।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ३ सं० २००३

नोट—प्रथम प्रश्न अनिवार्य है । जेप प्रश्नों में से केवल चार के उत्तर लिखिये ।

१—निम्नलिखित अवतरणों में से किन्हीं तीन की सन्दर्भ-सहित व्याख्या कीजिये । प्रथम अवतरण अनिवार्य है ।

(क) किस गहन गुहा से अति अधीर ।

कृष्ण प्रवाद सा निकला यह जीवन विचुब्ध महासमीर.....  
..... किस लक्ष्य-भेद को शून्य चीर ।

प्रसंग—कामायनी के इडा सर्ग का प्रथम पद्य है । मनु श्रद्धा से नाराज होकर चल दिये हैं, जलता हुआ मन लिये । अपने मन की उसी चूब्ध दशा का अभिव्यजन है । प्राणी के जीवन पर एक दार्शनिक रहस्य का संकेत देती हुई दृष्टि डाली गई है ।

व्याख्या—किम गंभीर गुफा से, अति व्याकुल ( चंचल ), भ्रम-का-चात ( सवृष्टिक आंधी ) के समान यह जीवन रूपी विचुब्ध (हलचल वाला-अधीर ) आंधी उद्गत हुई? ( कवि ने जीवन को संसार में हलचल मचाने



आश्रय लेकर इन संकेतात्मक प्रश्नों की योजना की है, जिनके व्यंग्योत्तर आध्यात्मिक रहस्य हैं। पंचभूतों के अणुओं की योजना का शरीर लिये, जीवात्मा क्या क्या आपत्तियाँ और दुःख-क्लेश संसार में उत्पन्न करता है, भय से भीत हुआ औरों को भी भयभीत करता फिरता है, इस भय-उपामना के अतिरिक्त उसके जीवन का लक्ष्य अज्ञात है। आदि अर्थों का अभिव्यंजन है।

(ख) कौन तुम मेरे हृदय में ?

कौन मेरी कयक में नित मधुरता भरता अलक्षित ?

... .. कौन तुम मेरे हृदय में ?

प्रसंग—महादेवी के 'आधुनिक कवि' की ३१ वीं कविता का प्रथम पद्य है।

व्याख्या—तुम, ( अलक्षय रहस्यमय प्रियतम ) मेरे हृदय में कौन हो ? कौन, अदृश्य बना, मेरी वेदना की कमरू (पीड़ा) में माधुर्य भरना है ? तृपित ( दुःख-दग्ध ) आँखों में कौन अपरिचित घुमड घिर कर ऋर ऋर बरस जाता है ? निद्रा के शून्य आकाश में स्वर्ण से मनोहर स्वप्नों का चित्रण करने वाले तुम मेरे हृदय में कौन हो ?

महा देवी के कर्णावाद या वेदनावाद का सुन्दर उदाहरण है। वेदना में मिश्रण है, कर्णा में ही जीवन है, सन्तोष है, एव संतृप्ति है, यही वेदना-वाद से तात्पर्य है, जो ऊपर के अवतरण से सम्यक्तया प्रस्फुटित होता है। अपने अलक्षित रहस्यात्मक परमतत्त्व रूपी प्रियतम को लक्ष्य करके कही गई उक्ति है। वह सदैव हृदय में रहता है। उसका विरह भी मधुर है, आँखें जब प्यासी (दुःख से जली हुई) होती हैं, तो वही मधुर स्मृति के अश्रु रूप में टपक पड़ता है, जिसमें शान्ति और मिश्रण का अनुभव होता है। वही, निद्रा में स्वप्नों के जाल को बिछाता है। रहस्यमय अनन्त विह्व-दशा का सूचन है। कवि ने प्रश्न अलंकार के द्वारा रहस्यात्मक मधुर संकेतों की नियोजना की है, जो अत्यन्त भाव मय और सरस है। रहस्यवाद का उत्कृष्ट पद्य है।

(ग) दलित देश के दुर्दम नेता ! हे ध्रुवधीर धुरंधर !

... ..

राम राज्य का स्वप्न तुम्हारा हुआ न यों ही निष्फल ॥

प्रसंग—पन्त के 'आधुनिक कवि' में आई 'महात्मा जी के प्रति' नामक कविता का चौथा पद्य है। गांधी जी की आत्मशक्ति का वर्णन है, जिसके बल से उन्होंने सदियों से मृत भारतीय जाति के शव में नव जीवन का संचार कर दिया।

व्याख्या—पद-दलित ( भारत ) देश के अदम्य नेता, हे ध्रुव के समान अटल, धीर और धुरंधर ! ( प्रधान संचालक शक्ति ! ) तुमने अपनी आत्म-शक्ति के बल से जाति के मृतवत् शरीर को नव जीवन का बल दिया ( उसमें नव जीवन फूला )। विश्व की सभ्यता के स्वरूप का नव निर्माण और नव परिवर्तन होना ही था। तुम्हारा राम-राज्य का स्वप्न योंही निष्फल नहीं गया।

गाँधी जी ने मृतवत् पड़ी भारतीय जनता को स्वाभिमान और निर्भीकता दिये। मट्टी में प्राण डालकर आदमी बना दिये। गांधी जी को ब्रिटिश सरकार कभी दबा नहीं सकी, वे सदैव अदमनीय रहे। वे सत्य पर ध्रुव के समान अटल रहने वाले नेता थे। उन्होंने विश्व को आध्यात्मिक साम्यवाद के व्यावहारिक रूप का प्रदान किया, जिसका प्रभाव विश्व की सभ्यता का रूप-परिवर्तन किये बिना नहीं रहेगा। पाशविक बल का मुख्य आधार रखने वाली शक्ति का आध्यात्मिक शक्ति से मुकाबला किया और विजय प्राप्त की। उनके राम राज्य का स्वप्न सर्वथा व्यर्थ नहीं गया, क्यों कि राम-राज्य उपस्थित करने लायक स्वातन्त्र्य दशा या अवस्था को उन्होंने ला दिया। भारतीय स्वतंत्र हैं, अब चाहें तो वे राम राज्य ला सकते हैं। गांधीजी के जीवन के इन्हीं महान् ऐतिहासिक तथ्यों का कवि ने वर्णन किया है। उपमा, रूपक, पर्याय अलंकारों का सुन्दर चमत्कार है। कवि की राष्ट्रीय रचनाओं में से एक है।

(घ) इस भाग का अवतरण अब परीक्षा में नहीं है।

(८) अति समुत्तम अंग समूह था मुकुर मंजुल औ मन-भावना ।

.....सरसता प्रतिचित्रित हो रही ॥

प्रसंग—प्रिय-प्रवास के प्रथम सर्ग का १७ वां पद्य है । गौचारण से सायं को लौटते हुए, कृष्ण की सुभग शरीर सुन्दरता का चमत्कार-पूर्ण वर्णन है ।

ट्याख्या—शरीर के अंग प्रत्यंग प्रत्यन्त उत्तम कोटि के थे, जो दर्पण के समान स्वच्छ और निर्मल थे, एवं मन-भावने थे । उन (दर्पण तुल्य) अंगोंमें (स्वाभाविक) कोमलता और रसमयता निरन्तर प्रतिफलित हो रही थी (फलक रही थी) ।

कृष्ण के नैसर्गिक सौन्दर्य का वर्णन है । शरीर के अंग-प्रत्यंग दर्पण के समान स्वच्छ और निर्मल हैं, जिनमें कृष्ण का स्वाभाविक सौकुमार्य और रसमयता फलक रहे हैं । कवि ने अनुप्रास-गर्भित मधुर भाषा में, रूपक का आश्रय लेकर, कृष्ण के निसर्ग-सौन्दर्य का अभिव्यजन किया है ।

विशद चित्रपटी ब्रजभूमि की..... अह लोप हुई सय काल को ॥

प्रसंग—प्रिय-प्रवास के प्रथम सर्ग का ही अन्तिम पद्य है । कवि ऊपर वर्णित सुन्दर दृश्य से आज ब्रज के रहित हो जाने पर शोक प्रकट करता है ।

ट्याख्या—ब्रजभूमि की विस्तृत चित्र भूमि (चित्र-फलक), शोक है, आज उस सुन्दर चित्र से रहित हो गई है । यहां पर (द्विपर काल में) जो कृष्ण की शोभा चित्रित हुई थी, वह अब त्रिकाल के लिए लुप्त हो गई है ।

कृष्ण की वह मधुर छवि, जो द्विपर काल में ब्रज भूमि में चित्रित हुई थी, आज वहां नहीं है, कभी दिखाई भी नहीं देगी । कवि कल्पना की आंखों से उसका दर्शन करके आह भरता है । कवि ने रूपक का आश्रय लेकर अपनी उक्ति कही है । कृष्ण विषयक प्रेम का अभिव्यजन होता है कवि के ।

२. द्विपर का सन्देश तो सर्वतोमुखी क्रांति का आवाहन लेकर हमारे सामने प्रस्तुत हुआ है । इस कथन की विवेचना कीजिए ।





धीरोदात्तनायक है। पुरा काव्य पूसगानुकूल सगों में विभक्त है। प्रत्येक सर्ग में भिन्न छन्द का प्रयोग भी हुआ है। कथा-वस्तु का आधार प्रमिष्ट पौराणिक या ऐतिहासिक है, जिसमें दार्शनिक रूपक का भी प्रतिबिम्ब है। शृंगार रस प्रधान है, अपने संयोग और त्रियोग दोनों रूपों में। अन्य वरुण शान्त आदि सहायक रूप में साथ आए हैं। काव्य में महाकाव्यानु रूप प्रकृति-वर्णन भी हुआ है। प्रलय का दृश्य, यसन्त, शिशिर, गरद् आदि विभिन्न ऋतुओं की वन्य और प्राकृतिक शोभा का चित्रण हुआ है। नगर, राज्यवस्था, राजनीति आदि का भी वर्णन है। युद्ध और विद्रोह का भी वर्णन है। पात्रों का-प्रधानतः तीन, मनु, श्रद्धा और इडा का स्वभाव और चित्रण भी मनो-वैज्ञानिक ढंग पर हुआ है। कवि ने ग्राह्य और आभ्यन्तर दोनों प्रकार का चित्रण किया है। इन प्रधान-पात्रों के समस्त जीवन का, उनके रूप, स्वभाव, वेशभूषा चरित्र आदि का विशद चित्रण है। देश काल का प्रतिबिम्ब भी स्पष्ट रूप में काव्य में उपलब्ध है। कामायनी में केवल मनु-कालीन ही देश काल का प्रतिबिम्ब नहीं है। उसमें प्रमाद-काल या आधुनिक काल का भी स्पष्ट आभास है। साथ में भविष्य की ओर भी संकेत दिया गया है। कामायनी मानव-कल्याण का एक महान् सन्देश देती है—ज्ञानेच्छा कर्म के समन्वय का, जिसमें कि विश्व-कल्याण का तत्त्व निहित है।

उपर्युक्त आधार पर, कामायनी में महाकाव्यगत प्रायः समस्त विशेषताएं निहित हैं। किन्तु, तो भी कामायनी को या तो महाकाव्य नहीं माना जा सकता और या माना जा सकता है तो सफल नहीं है। कारण, शैल-गत ये सभी विशेषताएं होने पर भी कामायनी में कथा भाग महाकाव्य के अनुरूप नहीं—न वह इतना व्यापक या विशाल है, न इतना गतिमय और न इतना विविध ही। वह महाकाव्य के विस्तार के लिए छोटा है। वह ठहर ठहर कर चलता है। कवि जब मानसिक चिन्ता आदि वृत्तियों का वर्णन करने लगता है तो कथा जहा की तहाँ खड़ी रहती है। उसका विकास भी स्पष्ट नहीं है। वर्णन अधिक है, कथा भाग कम है। उसमें केवल तीन ही मुख्य पात्रों का सारा कार्य-व्यापार है। कथा भाग में अनेक कलनाओं के सम्मिश्रणसे वह क्लिष्ट होजाता है, स्वाभाविक रस-प्रवाहमें बाधा पहुचती है। दार्शनिक या आभ्यात्मिक रूपक

का भी उसमें आरोप होने से, दोनों का निर्वाह करने में, स्थूल कथा और भी अधिक जटिल सी होजाती है, जो सर्वजन-प्रेय नहीं रहती। इसी छिप्यता या दुर्बोधता के कारण ही कथा की गति निमिष्य और स्वाभाविक नहीं रहती। इसी कारण, कामायनी का कथानक महाकाव्य के उपयुक्त नहीं समझा जाता। और इसीलिए कामायनी को भी महाकाव्य नहीं कहा जा सकता, महाकाव्य-गत अन्य विशेषताओं के होते हुए भी। क्योंकि महाकाव्य प्रबन्ध काव्य का वृद्ध रूप है, जिसमें कथावस्तु प्रधान तत्व होता है। और, कामायनी में कथावस्तु के विकास की अपेक्षा वर्णन की ही अधिकता है। अतः कामायनी को एक महाकाव्य न मान कर, एक आयात्मिक या मनोवैज्ञानिक और रोमांटिक काव्य ही मानना अधिक संगत है, जिस रूप में कि वह विश्व साहित्य में एक अनुपम रत्न है। मात्र, भाषा और शैली इन तीनों के यथेच्छ निर्वाह में प्रसाद अपना सानी नहीं रखने। किन्तु कामायनी में उनकी वर्णन शैली महाकाव्य के उपयुक्त स्थूल वर्णनात्मक, सरल, स्वाभाविक न होकर, टार्जनिकता और कल्पना के कारण जटिल, दुर्बोध, प्रतीकात्मक, प्रधानतया लक्षणा-व्यञ्जनात्मक ही रही है, जो कि रामचरित मानस जैसे महाकाव्यों की कोटि में कामायनी को नहीं आने देती। कामायनी की दुर्बोधता ही इसे सर्व साधारण द्वारा गम्य नहीं रहने देती। अतः स्पष्ट है कि कामायनी के कवि का मुकाब अधिकतया सौन्दर्य-चित्रण की रहस्य-संकेतात्मक, प्रतीकपूर्ण, छायावाद की शैली की और ही अधिक है। इस छायावाद की संकेतमूलक कठिन शैली के कारण भी कामायनी महाकाव्य का स्थान नहीं ले सकती। वस्तुतः तो कामायनी को साधारण महाकाव्य का स्थान देना उसके महत्त्व को कम करना है। कामायनी अपने ढंग का एक निराला प्रेम प्रबन्ध काव्य है। कवि की अपनी शैली मौलिक है, निर्माण की भी और चित्रण की भी। अतः वह अपने ढंग का मौलिक काव्य है, जिसमें मुख्यतः छायावाद की शैली में प्रबन्ध रचना की गई है। अतः एव अन्य काव्यों या महाकाव्यों की श्रेणी में कामायनी को इतनी आसानी से नहीं रखा जा सकता।

महाकाव्य में कथावस्तु और शैली के तत्व को यदि विशेष महत्त्व न दिया जाय तो कामायनी अवश्य ही एक उत्तम कोटि का महाकाव्य है, जिसकी

उपमा नहीं मिलेगी, अन्यथा तो वह महाकाव्य न होकर एक अत्युत्तम रोमां-  
क, आध्यात्मिक काव्य है, जिसमें हृदय और मस्तिष्क के अत्यन्त सुन्दर  
बंध उपस्थित किए गए हैं। उनमें कला है सूक्ष्म अभिव्यजना की, अनुभूति  
गहनतम और सूक्ष्मतम, रस का प्रवाह बहता है। इन विशेषताओं को  
देकर यदि काव्य से पहिले कामायनी के लिए महा शब्द जोड़ भी दिया जाय तो  
अनुचित नहीं। प्रसाद महाकवि तो आखिर थे ही। किन्तु शास्त्रीय संकुचित  
प्रर्थ में कामायनी में बहुत त्रुटि है—कथा वस्तु विषयक—जिसके कारण उसे  
महाकाव्य मानने में आपत्ति है।

४. प्रिय प्रवास में ईश्वर भावना का किस रूप में विकास हुआ है? पूर्व-  
वर्ती हिन्दी काव्य में कृष्ण का जैसा चित्रण हुआ है, उसमें प्रिय प्रवास में  
केए गए चित्रण से कैसी भिन्नता है?

उत्तर—कृष्ण भागवत में १६ कला-पूर्ण अवतार माने गए हैं और  
राज तक अनेक कवियों और महाकवियों ने उनके अलौकिक और अद्भुत  
जीवन में कवित्व-प्रेरणाएं प्राप्त करके, अपनी मानसिक सन्तुष्टि की है।  
विद्यापति, सुर, नन्द आदि एव रीतिकाल के अनेक कवियों ने कृष्ण के जीवन  
का चित्रण किया है। किन्तु उन सब का दृष्टिकोण भिन्न था—भक्त, कविय का।  
भक्त दृष्टिकोण भक्ति भाव का था। उनके कृष्ण साक्षात् परब्रह्म थे, उनमें  
अलौकिकशक्ति थी, वे कर्तुम् अर्कनुम् और अन्यथा कर्तुंकी शक्ति से सम-  
न्वित थे। संसार में की हुई उनकी लीला निम्न है, जिसमें रमण करने से भक्त  
की मुक्ति हो सकती है। अत एव उन्होंने इस सच्चिदानन्द परब्रह्म की भावना  
रखते हुए ही कृष्ण की लौकिक होती हुई भी अलौकिक लीलाओं का भक्ति-  
भाव में दूब कर वर्णन किया। कृष्ण में ब्रह्म-दृष्टि उन की कभी धुन्धली नहीं  
होती। अतएव उनके वर्णन में प्रायः सर्वत्र ही कृष्ण की अलौकिकता या पर-  
ब्रह्मता अभिव्यञ्जित होती रहती है। और, रीतिकाल के कवियों का दृष्टिकोण  
प्रधानतया शृंगारिक था, उनमें शृंगार और कवित्व की भावना ही अधिक  
प्रबल थी। उन्होंने कृष्ण को अवतार मानते हुए भी उनके लौकिक सौन्दर्य  
और प्रेम का ही मनोहर और सरस वर्णन किया। कृष्ण और गोपियों की रास-  
क्रीड़ा या विलास क्रीड़ा का ही शृंगारमय वर्णन किया। कृष्ण का अलौकिक

अंश उनकी दृष्टि से सर्वथा ओझल हो जाता है। वे कृष्ण के लौकिक नायक के रूप में ही शृंगार या प्रेम का वर्णन करते हैं। अतएव उनमें से अनेक का शृंगार वर्णन अश्लीलता की कोटि तक पहुँच गया है। रीतिकाल के कवियों ने वास्तव में भक्ति के उद्देश्य से नहीं, अपितु शृंगार का वर्णन करने के उद्देश्य से, वृष्ण चरित्र के वर्णन का आश्रय लिया था। उनका मुख्य ध्येय शृंगार काव्य था। उसी के लिए उन्होंने कृष्ण का आश्रय लिया था। इसी कारण उनकी दृष्टि कृष्ण के केवल प्रेमी और विलासी रूप पर ही अटक कर रह गई, उससे आगे जाकर भक्त दृष्टि के समान वह उनकी दिव्यता के दर्शन नहीं कर सकी। रीतिकाल के अधिक श कवियों ने कृष्ण को एक अत्यन्त रसिक या छैला युवक के रूप में ही चित्रित किया है, जिसके जीवन का प्रधान उद्देश्य गोपियों के साथ छेड़ छ़ाड़ करना, उनके साथ विविध प्रेम क्रीडाएँ करना और रसोपभोग करना ही प्रतीत होता है। रीतिकाल के इस कृष्ण-शृंगार-काव्य के प्रथम कवि विद्यापति को माना जाता है, जो रीतिकाल से प्रथम कृष्ण शृंगार का वर्णन कर गये।

किन्तु आधुनिक काल में समाज और जाति का दृष्टि-कोण बदल जाता है। शुद्ध भावुकता का स्थान बुद्धि-वाद या भौतिकतावाद लेने लगता है। प्राचीन भक्ति भावना, एकान्त श्रद्धा और विश्वास-भावना का स्थान बुद्धिवाद की तर्क और विज्ञान भावना ले लेती है। कृष्ण के अवतारी रूप के प्रति अनास्था प्रकट होती है और कृष्ण की रास-क्रीडाओं आदि के प्रति महती अरुचि व्यक्त होती है। अतएव इन काल में कृष्ण का जो चरित चर्चित हुआ, उस पर आधुनिकता का रंग चढ़ा हुआ है। आधुनिक काल में, सत्यनारायण, रत्नाकर, हरि और मैथिली शरण गुप्त आदि ने कृष्ण चरित्र विषयक काव्य लिखे हैं। प्रथम दो कवियों का दृष्टि कोण भी प्रधान-तया वही प्राचीन अलौकिकता का रहा है। रत्नाकर ने उद्भव शतक में वही भक्ति का दृष्टिकोण ही प्रधान रखा है। उन्होंने विषयों और तर्कों का आश्रय लेकर ज्ञान के समक्ष भक्ति की विजय दिखाई गई है। द्वापर में गुप्त जी ने भगवान् के व्यक्तित्व का लौकिक रूप में नवीनता के साथ विकास दिखाया है। उन पर आधुनिकता का प्रभाव विशेष पड़ा है। उन्होंने कृष्ण चरित के

मथुर से अतिरिक्त अन्य महत्व-पूर्ण और गौरव-मय रूप का भी चित्रण किया है। किन्तु कृष्ण की अलौकिकता का वे संवरण नहीं कर सके। अन्त में वह अलौकिकता की भावना आ ही जाती है, जहाँ कवि ने राधा कृष्ण की एक-रूपता का वर्णन करते हुए आधी मूर्ति में राधा और आधी में कृष्ण को दिखाया है। द्वापर में आधुनिक युग के विषय के भी सकेत हैं। ऋषि साम्राज्यवाद का प्रतीक है, जो संसार को पीस रहा है और कृष्ण क्रांति का प्रतीक हैं। इसी नवीन रूप में इन्होंने कृष्ण के चरित का चित्रण किया है।

उपाध्याय जी के कृष्ण विलकुल आधुनिक महा पुरुष के रूप में चित्रित हुए हैं। कवि ने उनकी ब्रह्मता को छुपाने का प्रबल प्रयास किया है। प्रिय प्रवास के कृष्ण परम ब्रह्म नहीं हैं, अपितु अतुलशक्ति शाली, युग-नेता महापुरुष हैं। इसलिए उनमें मानवी भावनाओं का पूरा विकास दिखाया गया है। कृष्ण सच्चे प्रेमी हैं, किन्तु लोक-सेवा के कामने वे प्रेम को महत्व नहीं देते। लोक-प्रेम के मार्ग में उनका व्यक्तिगत प्रेम आड़े नहीं आता। वे व्रज त्याग कर व्रजजनों के विरह में तड़पते भी हैं, किन्तु अपनी कर्तव्य-भावना से विवश हुए वे कुछ कर नहीं सकते। गोपियों के समान ही कृष्ण को भी विरह-विधुर दिखा कर, कवि ने 'तुल्यानुराग' का प्रदर्शन किया है। इसमें कृष्ण में मानवीयता का अधिक पोषण होता है। सत्य, दया, परोप-कार, कर्तव्य आदि उदात्त भावनाओं के साथ ही कृष्ण के अन्य मानवोचित सत्स्वभाव—सभ्यता, गिष्टता, विनोद आदि का भी चित्रण हुआ है। कृष्ण युग-पुरुष हैं, एक महान् शक्तिशाली समर्थ नेता। सब लोग उन्हें उनके गुणों और महत्ता के कारण से ही प्रेम करते हैं, उन्हें हर दम याद करते हैं। उनके अद्भुत रूप लावण्य और आकर्षण शक्ति के कारण मोहित हैं। कृष्ण अत्यन्त चरित्रवान् व्यक्ति हैं। उनके ऊपर उच्छृङ्खल व्यभिचार का जो दोषारोपण आज कल किया जाता है, उससे कृष्ण को बचाने का प्रयत्न उपाध्याय जी ने किया है। गोपियों से छेड़ छाड़, प्रेम-मस्ती का वर्णन उन्होंने बहुत कम किया है। रास-क्रीडा में गोपियों के साथ गोप भी सम्मिलित होते हैं। गोपी और गोप दोनों समान रूप में उनके गुणों के कारण उनपर

जान देते हैं। कण्व स्वयं स्त्री-सञ्चारित्र्य-सतीत्व-की महिमा का वर्णन करते हैं—

ये भाखते पति—रता अवलम्बिता का  
कैसा प्रमोद—मय जीवन है दिखाता। आदि।

❁ ❁ ❁

ये यों व्रजेन्दु कहते ललना सती को,

स्वामी बिना सब तमोमय है दिखाता। आदि।

देखिये स्वजाति और स्वदेशभक्ति के कैसे सुन्दर उद्गार कृष्ण के मुख से निकलवाये गये हैं—

स्वजाति और जन्म-धरा निमित्त मैं,  
न भीत हूंगा विष-काल सर्प से ॥

❁ ❁ ❁

प्रवाह होते तक शेष श्वास के,  
सरक्त होते तक एक भी शिरा।  
सशक्त होते तक एक लोम के,  
क्रिया करूंगा हित सर्व भूत का।

राम के समान कृष्ण भी, अपने प्रियजन को कर्तव्य-वश छोड़कर उसके लिए विधुर होते हैं। राधा का प्रेम सन्देश मिलने पर कृष्ण देखिये अपनी विरह-मधुरता का कैसा मामिक अभिव्यंजन करते हैं—

उत्कण्ठा से विवश नभ को भूमि को पादपों को,  
ताराओं को, मनुज मुख को प्रायशः देखता हूँ।

उपर्युक्त आधार पर यही स्पष्ट होता है कि कृष्ण को लौकिक महापुरुष के रूप में ही चित्रित करने का कवि का मुख्य प्रयास है, उनके इसी रूप की रक्षा के लिए, उसने उनकी अलौकिक जीवन घटनाओं का या तो वर्णन ही नहीं किया और यदि किया भी तो उन्हें लौकिक रूप देकर। गोवर्धन धारण की घटना का वर्णन करते हुए उन्होंने कृष्ण को घोर वर्षा में तिरिकन्दराओं में छिपे हुए व्रजवासियों की बड़ी तीव्रगति से सेवा सहायता

करते हुए वर्णित किया है और उंगली पर पर्वत-धारण की अलौकिक घटना के वर्णन को छोड़ दिया है। उंगली पर गोवर्धन धारण की घटना की उन्होंने यही लौकिक व्याख्या की है।

उपाध्याय जी का प्रधान उद्देश्य कृष्ण का सतत परोपकार और पर-सेवा की सर्व-हित मंगल भावना में आसक्त एक युग-नेता महापुरुष के रूप में चित्रण करने का ही है, जिस कार्य में उन्हें पर्याप्त सफलता मिली है। इसीलिए कवि ने मथुरा-गमन से पहिले की कृष्ण की सारी लीला-मय मधुर क्रीड़ाओं को छोड़ दिया है। वे किसी भी प्रकार का ढोप कृष्ण चरित पर नहीं आने देना चाहते, जिससे उसका ग्रहण आधुनिक काल के उपयुक्त न हो सके। किन्तु इतना होने पर भी अलौकिकता एक दो स्थानों पर ऋलके बिना नहीं रही है। जैसे—

फणीश शीशोपरि राजती रही,  
सुमूर्ति शोभामयि श्री सुकुन्द की।

तो भी उपाध्याय जी का कृष्ण-चित्रण लौकिक है, यह उन्हीं के, निम्न शब्दों से स्पष्ट हो जाता है—मैंने श्री कृष्ण चन्द्र को इस ग्रन्थ में एक महापुरुष की भांति अंकित किया है, ब्रह्म करके नहीं। मैं श्री मद्भगवद्गीता का यह श्लोक मानता हूँ “यद् यद् विभूतिमत् सत्त्वं श्रीमदूर्जित मेव वा। तत्तदेवाभिगच्छध्वं ममतेजोऽश संभवम्। अतएव जो महापुरुष है, उसका अवतार होना निश्चित है। .. . आधुनिक विचारों के लोगों को यह प्रिय नहीं है कि पक्ति पक्ति में तो भगवान् श्री कृष्ण को ब्रह्म लिखते चलें और चरित्र लिखने के समय “कर्तुं म कर्तुं मन्यथा कर्तुं समर्थः प्रभुः” के रंग में रंग कर ऐसे कार्यों का कर्ता उन्हें वनावें कि जिनके करने में एक साधारण विचार के मनुष्य को भी घृणा होवे। .. . मैंने इसी विचार को सम्मुख रख कर इस ग्रन्थ को लिखा है और कृष्ण चरित को इस प्रकार अंकित किया है जिससे कि आधुनिक लोग भी सहमत हो सकें।”

५—“आधुनिक ब्रजभाषा काव्य में आधुनिक भारतीय समाज का जीवन प्रतिबिम्बित नहीं है।” इस सम्बन्ध में आपका क्या मत है? इस दृष्टि-कोण से रत्नाकर के काव्य की आलोचना कीजिये।



उत्तर—आधुनिक ब्रजभाषा साहित्य के विषय में उपर्युक्त उक्ति सर्वांश में तो नहीं, पर अधिकांश में ठीक है। कारण, ब्रज भाषा मैकड़ों सालों से काव्य-भाषा बनी चली आ रही थी। उसमें जो सौन्दर्य, सुपमा और अभि यजन शक्ति आदि की विशेषताएं आ चुकी थीं, वे काव्य को विशेष चमत्कार-शाली बनाने वाली थीं। ब्रज भाषा के साथ ही उसके प्रमुख विषय भी आधुनिक कवि को वर्षोंती में मिले। अतः उसने इन दोनों का ही उपयोग किया। आधुनिक काल के प्रारंभ में, कवि रीति-कालीन और प्रचलित प्रसिद्ध विषयों—शृंगार, भक्ति, आदि—को ही लेकर सुमधुर रचना करता रहा। उसका दृष्टि-कोण अधिकांश में सामयिक जगत की परिस्थितियों से दूर कल्पना लोक में ही विचरने का रहा। कवि का ठांस जमीन पर पांव नहीं टिका। किन्तु भारतेन्दु के उदय के साथ ही दृष्टि-कोण में नूतन प्रकाश आता है और आस पास की चीजों का सच्चा रूप दिखाई देने लगता है। अपनी अधोदशा का ज्ञान होता है और उसके सुधार की भावना उत्पन्न होती है। अपनी कमियों की ओर ध्यान जाता है और उनको दूर करने की चिन्ता होती है। इतिहास का यह काल कम्पनी के राज्य के बाढ़ का काल है। इस समय अखिल-मुखी जागृति, चैतन्य, सुधार भावना के दशन होते हैं। धर्म-जाति, देश, सम्प्रदाय संस्कृति आदि सभी को एक नवीन आलोचनात्मक ढंग से देखा जाता है और सुधार करने की भावना उदित होती है। साहित्य में भी इसका पूर्ण प्रतिबिम्ब पड़ता है। खड़ी बोली गद्य का तो रूप-निर्माण भारतेन्दु के हाथों ही हो रहा था, उसमें विविध सामयिक विषयों पर सामग्री भी निकल रही थी। गद्य क्योंकि हिन्दी में अब तक कई भी विकसित और व्यवस्थित दशा में नहीं थी, अतः अंग्रेजी राज्य के साथ जब भारतीय जीवन भी आधुनिक प्रवृत्तियों से प्रभावित होकर अधिक व्यापक और जटिल होता है तो गद्य की आवश्यकता तो तुरन्त पूरी करली गई। पद्य रूप ब्रजभाषा का जितना उन्नत और समृद्ध था, उतना नवीन भाषा का कहा से होता ? उसमें तो पद्य-रचना अभी प्रारंभ भी नहीं हुई थी। उसका रूप ही स्थिर नहीं था। ऐसी दशा में, काव्य रचना के लिए प्राचीन परम्परा-प्राप्त काव्य-भाषा ब्रज भाषा का ही प्रयोग चलता रहा। कवि लोग प्रमुखतया ब्रज भाषा में ही

काव्य लिखते थे । भारतेन्दु ने स्वयं ब्रजभाषा में ही प्रमुखतया रचना की । किन्तु काव्य-रचना के लिए मुख्यतः ब्रजभाषा का और उसके साहित्य के विषयों एवं शैली का ग्रहण होने पर भी, सामयिक परिस्थितियों का ब्रजभाषा काव्य पर प्रभाव पड़ा । अतः उसमें जहाँ एक ओर प्राचीन, शृंगार, भक्ति, पुराण पुरुष आदि विषयों पर सुन्दर काव्य-रचनाएं हुईं, वहाँ सामाजिक तथा राजनैतिक जीवन के भी विविध रूपों का वर्णन हुआ । विविध समस्याओं को काव्य का विषय बनाया गया । विविध विषयों पर कविताएं लिखी गईं सुक्तक रूप में । जाति, धर्म, समाज, सभ्यता, संस्कृति से लेकर, स्वदेश, स्वराज्य, स्वदेशी, स्वभाषा और स्वराष्ट्र आदि कविता के विषय बने । भारतेन्दु इस दिशा में सर्वाग्रणी थे, इस विषय में । इन्होंने ही वस्तुतः कविता को सर्वप्रथम स्वर्ग से धरातल पर उतार कर जीवन के साथ उसका साक्षात् सम्पर्क स्थापित किया था । जीवन के विविध विषयों का वर्णन इन्हीं के नेतृत्व में प्रारंभ हुआ था । यह सामाजिक विषयों की प्रवृत्ति भारतेन्दु काल के कवियों में इतनी अधिक रही कि इस काल की कविता को सामाजिक कविता का ही नाम दिया जाता है । यह कविता वर्णनात्मक है, उस में लौकिक विषयों या सुधारों का वर्णन है, रसपरिपाक की दृष्टि से उसका विशेष महत्व नहीं है । उसमें तो अधिकतया, व्याख्याता या निबन्धकार की शैली का आश्रय लिया गया है । जीवन के स्थूल विषयों का चमत्कार-कर और प्रभाव-पूर्ण ढंग से व्याख्यान करना ही अधिकांश कविताओं का उद्देश्य है । तो भी उनमें अपने युग-विशेषका स्पष्ट चित्र है । समाज की अच्छी और बुरी दोनों ही दशाओं का चित्र है, इस काल के ब्रजभाषा काव्य में । तात्कालिक सामाजिक, धार्मिक और राजनैतिक धरातलों में जो भी प्रमुख—प्राचीन और नवीन—प्रवृत्तियाँ अभिव्याप्त थीं, उन सब का स्पष्ट प्रतिबिम्ब या चित्र इस काल के ब्रजभाषा-काव्य में मिलता है । सुसलमानी अत्याचार और अराजकता के पश्चात् अंग्रेजी राज्य की सुव्यवस्था पाकर भारतीयों को कुछ सन्तोष सा हुआ था । वे अंग्रेजी राज्य के प्रति भक्ति रखते थे । उनकी राज्य-भक्ति स्वदेशभक्ति की विरोधिनी नहीं थी । इस भावना का प्रकाशन देखिये—

परममोक्षफल राज-पद परसन जीवन मांहि ।  
वृत्तन देवता राज सुन पद परसहु चित चाहि ॥ भारतेन्दु ।

×                      ×                      ×                      ×

राजभक्ति इनमें रही जैसी अकथ अनूप ।  
वैसी ही तुम आज हू पैहीं पूर्य रूप ॥ प्रेमघन ।

×                      ×                      ×                      ×

जयति धर्म सय देश जय भारत भूमि नरेश ।  
जयति राज राजेश्वरी जय जय जय परमेश ॥ अम्बिकादत्त व्यास ।

×                      ×                      ×                      ×

हाय दया की मूर्ति हाय विक्टोरिया माता ।  
हा अनाथ भारत को दुख में आश्रय दाता ॥

दृष्ट दृष्टिया कम्पनी के अत्याचारों का वर्णन—

दृष्ट दृष्टिया कम्पनी कियो राज काज इन,  
कियो अमित उत्पात होत जे रहे इहा नित ॥  
... .. .

लेकर राज कम्पनी के कर सों निज हायन ।

क्रिय गनाथ भोली भारत की प्रजा अनायन ॥ राधाकृष्ण ।

अंग्रेजी राज्य की महिमा भी गाई गई । रेल, विजली, राज्यव्यवस्था,  
निरुणाजय आदि की सुविधाओं की प्रशंसा की गई । अंग्रेजी राज्य इतनी  
ढगल पुण्य के पन्चात् चरदान माना जाता था । जाति को उठने का उद्बो-  
धन दिया जाता था—

ठठो आर्य सन्धान मरुत मिति यय न यिलम्य जगाश्री ।

×                      /                      /                      ×

याद में यह भाय अयन्तोय में बदलता गया श्रीर कवि कहने जगा—

परम शासकों राज आय केवल भारत-द्विन ।

करत भारत क द्विन सायन में दीन चिन ॥ प्रेमघन ।

जायिइ विधिति वा भा रवि न अनुभव किया—

अंगरेज सुखसाज सजे भारी ।

पै धन विदेस चलि जात इहै अनिखवारी ॥

कृपको की गरीबी और दुर्दशा—

दीन कृपक जन औरहु दयाजोग दरसाहिं ।

जिनके तन पर स्त्रच्छ वस्त्र लखियतु कहूँ नाहि ॥

× × × ×

भूखे मरत किमान तहूँ पर कर-हित डपट न थोरी है ।

गारी देत दुष्ट चपरासी तकति विचारी छोरी है ॥

× × × ×

भारतीयों की अकर्मण्यता और दुर्दशा खड़ी में भी—

आलस कायरपना निरुद्यमता अब छाई ,

रही मृदता वैर परस्पर कलह लड़ाई ।

भगवान् से प्रार्थना—

प्रभु हो पुनि भूतल अवतरिए ।

स्वदेशी को राष्ट्रीय भावना—

धन्य भूमि भारत सब रतननि की उपजावनि ।

कोट पतलून धारियों की निन्दा—

पहिरि कोट पतलून अरु हैट धारि सिर,

भालू चरथी चरचि लवंडर को लगाइ फिर ।

सामाजिक और धार्मिक क्षेत्रों में रुढ़िवादी और प्रगतिवादी दोनों

विचार-धाराओं का कविता में वर्णन हुआ है । कट्टर हिन्दु धर्मी—

यह हिन्दूगन दीन छीन हैं सरन तुम्हारे ,

मारो चाहे राखो तुमही हो रखवारे ।

सुधार-वादी हिन्दू धर्म की दुर्दशा का वर्णन करता है—

बहु देवी-देवता भूत प्रेतादि पुजाई,

ईश्वर सों सब विमुख किए हिन्दू धवराई ।

विधवा और गो-रक्षा—

विधवा विलपै नित धेनु कटै कोठ लागत हाथ गोहार नहीं ।

इस प्रकार के अन्य अनेक उदाहरण हैं जिनसे सिद्ध होजाता है कि भारतेन्दु काल के ब्रज काव्य में सामयिक जीवन की परिस्थितियों का पूरा प्रतिबिम्ब पड़ा है। यह बात ठीक है कि ब्रज भाषा में कोई बृहत्काव्य नहीं लिखा गया, जिसमें जातीय जीवन का पूर्ण प्रतिबिम्ब हो, किन्तु भारतेन्दु और उनके कुछ देर बाद तक छोटे छोटे कव्यों और फुटकल कविताओं में सामाजिक जीवन की वस्तु-दशाओं का स्पष्ट चित्रण है। यह प्रवृत्ति तब तक चलती है, जब तक कि खड़ी बोली ने ब्रज भाषा के स्थान पूर्णतः नहीं ले लिया। ब्रज भाषा का उस समय गत्यवरोध सा होजाता है और उसमें तब विशेष ब्रज-प्रेमी ही लिखते हैं, अन्य नहीं। अतः इस प्रकार उपर्युक्त प्रश्नगत उक्ति सर्वांशतः ब्रज भाषा काव्य पर लागू नहीं होती। हाँ, ऐसा कोई उत्कृष्ट काव्य वेशक नहीं लिखा गया, जिसमें कि देश काल का बृहत् प्रतिबिम्ब हो। इस युग में ब्रज भाषा में प्रमुख काव्य उद्भवशतक, गंगावतरण, बुद्धचरित्र, वीरसत-सई, रसकलश आदि हैं। इनमें किसी का भी विषय सामयिक नहीं। वीर-सतसई में आधुनिक बहुत विषयों का दोहों में वर्णन किया गया है, किन्तु वह केवल सकेत मात्र है। बुद्ध चरित्र 'लाइट ऑफ एशिया' का छायानुवाद है। भाव या कल्पना का ही साम्राज्य है।

रत्नाकर भी इस विषय में अपवाद नहीं हैं। उनके फुटकल साहित्य में तो वेशक अनेक सामयिक विषयों का भी वर्णन हुआ है, किन्तु उनके प्रमुख प्रबन्ध काव्य गंगावतरण, उद्भव-शतक आदि में प्राचीन परिपाटी का ही निर्वाह है। इनके विषय लौकिक नहीं, अतः सामाजिक जीवन का प्रतिबिम्ब नहीं है। वे वास्तविक जीवन से पृथगू भाव या कल्पना जगत् का चित्र उपस्थित करते हैं। पौराणिक कथाओं का आधार लिया गया है। अतः आधुनिक काल में ब्रज भाषा के सर्व प्रमुख कवि होते हुए भी, इनके काव्य में जातीय जीवन का उतना प्रतिबिम्ब नहीं है। इनका आदर्श प्राचीन परिपाटी और प्राचीन विषय ही रहे।

६. 'छायावाद स्थूल को प्रतिक्रिया में उत्पन्न हुआ था' महादेवी के इस कथन का समझाइये। प्रगतिवाद की विशेषताओं को बतलाते हुये, उन कारणों

की मीमांसा कांजिण, जिनमें छायावाद का उमके कई प्रवर्तकों द्वारा ही तिराकार हुआ ।

उत्तर—छायावाद का उदय बंगला और अंग्रेजी साहित्य के सम्पर्क से, उनके प्रचुरकरण पर ही हुआ माना जाता है । हिन्दी में उस समय तक प्राचीन काव्य परम्परा ही चल रही थी, प्राचीन परम्परा स्थूल विषयों के चित्रण में ही रत रही है । क्या प्रकृति-वर्णन और क्या सौन्दर्य-वर्णन, सबमें स्थूल चित्रों की ही प्रधानता होती थी । रीतिकाल का प्रधान विषय शृंगार था । वहाँ नायक और नायिकाओं के शरीर-सौन्दर्य का ही प्रधानतया वर्णन हुआ । कवि की आँखें शरीर के अतिरिक्त और कहीं सौन्दर्य नहीं देखती । रीतिकाल के वाक्य नायिकाओं के नखशिख वर्णनों से भरे पड़े हैं । प्रेम के भी स्थूल ही रूप का वर्णन हुआ । प्रेम की स्थूल-आलिंगन, चुम्बन आदि-चेष्टाओं का नग्न रसमय चित्र, जो बहुधा अश्लील हो जाता है, उतारा गया है । उनकी यह स्थूल शृंगार वर्णन की प्रवृत्ति यहाँ तक बढ़ी कि इसका रूप बहुत हद तक कुत्सित हो चला था । शृंगार के अनिरिक्त जिन अन्य विषयों का भी रीतिकाल में थोड़ा बहुत वर्णन हुआ, वह भी सब स्थूल-वर्णन पर आधारित है । रीतियुग से पाँहले कालों-वीर गाथा वंश और भक्तिकाल-में भी स्थूल का वर्णन ही प्रधान रहता है । वीर गाथाकाल में तो मुख्य आधार है ही स्थूल वर्णन का, भक्ति काल में भी स्थूल वर्णन ही प्रधान रहता है । भक्त कवियों ने राम सीता-अथवा कृष्ण राधिका आदि के स्थूल रूप के ही मधुर चित्र उतारे हैं । रीतिकाल में यही स्थूल वृत्ति या बाह्य-मुखी वृत्ति लौकिक नायक—नायिकाओं के वर्णन के रूप में आगई ।

आधुनिक काल में भी यही प्रवृत्ति आई । ठंड द्विवेदी जी के काल तक यही प्रवृत्ति चलती है । भारतेन्दु काल और द्विवेदी काल, इन दोनों ही त्रिशिष्ट युगों में, यद्यपि कविता के चोत्र में, अत्यन्त वृद्धि हो चुकी थी, जीवन के प्रायः सभी विषय कविता में स्थान पा रहे थे, कविता केवल शृंगार और भक्ति की ही बपौती नहीं रही थी, उसका जीवन के साथ सम्बन्ध स्थापित हो चुका था, तो भी उसकी वर्णन शैली का आधार पिछला ही था । कविता में स्थूल विषयों का ही वर्णन चलता रहा । जिन्होंने भक्ति या शृंगार की रचनाएँ कीं

उन्होंने भी स्थूल-वस्तु वर्णन का ही आधार लिया और जिन्होंने अन्य विषयों पर लिखा, उनका भी मुख्य आधार यही स्थूल-वर्णन की प्रवृत्ति रहा। जो शृंगार या प्रेम की वधिना थी, वह भी स्थूल और बहुत कुम्भित, अश्लील-वर्णन से फुरुचि उपात्त कर रही थी, और जो शृंगार के अनिर्विकृत अन्य विषयों की कविता थी, वह भी प्रायः हितवृत्तात्मक—गृतिहासिक शुद्ध वर्णन सी—होरही थी, जिसमें भावुकता का अंश बहुत कम था। यह स्थूल नीरस वर्णन की वृत्ति यहाँ तक द्विवेदी काल में बड़ी कि द्विन्दो—कविता को लोग फोरी तुक्-बन्दी कहने लगे थे। प्रकृति-वर्णन भी रीतिकालीन परिपाटी में स्थूल रूपों के वर्णन में ही निहित था।

छायावाद का उदय इसी स्थूल वर्णन की प्रवृत्तिकी प्रतिक्रिया-स्वरूप हुआ था। छायावाद ने आन्तरिक और यात, काव्य के दोनों पक्षों में, इस प्राचीन काव्य-परिपाटी का विद्रोह करके, अपनी नवीन शैली की उदभावना की। प्राचीन काव्य परिपाटी में काव्य की स्थूल कला-अलंकार, रसि छन्द आदि—पर विशेष बल दिया जाता था, काव्य-कला के स्थूल अन्व इतने जटिल थे कि कवि को बहुत पर-तन्त्र होकर अपना भाव थिठाना पड़ता था। नवीन छायावादी कवियों ने काव्य के इन सभी स्थूल उपादानों का तिरस्कार करके, अपनी नवीन अलंकार-व्यवस्था, नवीन प्रतीक-व्यवस्था, नवीन सूक्ष्म अभिव्यंजना शैली, चाक्षुशिक संकेतात्मक पद्धति का विकास किया। छन्द और काव्य के नियमों के विषय में भी स्वच्छन्दता धरती। काव्य के आन्तरिक विषय पक्ष के विरुद्ध भी इन्होंने सफल विद्रोह किया। इनके विषय स्थूल न होकर सूक्ष्म भावनात्मक हुए। स्थूल विषयों से उद्दीप्त अपनी आन्तरिक भावनाओं के ही ये सुमधुर कल्पनात्मक रंगीन-अपनी आत्मा के रंग में रंगे हुए-चित्र उतारते थे। इनका प्रेमालम्बन भी सूक्ष्म अलौकिक सत्ता होती थी, जिसके मिलन और विरह का ये वर्णन करते थे। प्रकृति में नारी-भावना करके उसके सूक्ष्म सौंदर्य का वर्णन करते थे। इससे पहिले के स्थूल वर्णनात्मक काव्य में हितवृत्तात्मकता अधिक थी और भावुकता एवं कल्पना की नितांत कमी थी। ये दोनों ही वस्तुएं छायावादका मुख्य आधार बनीं। नारी के स्थूल रूप का उद्गम वासनामय स्थूल कुत्सित चित्रण करने की अज्ञेय छायावाद ने उसके

सूक्ष्म भाव रूप और आन्तरिक सौन्दर्य का चित्र उतारा, त्रियमें शालीनता है, अश्लीलता नहीं। प्रत्येक वस्तु के दो रूप माने जाते हैं—प्रत्यक्ष में दृश्यमान और भाव रूप, जिसे कि हम आखे वन्द करके अपने मस्तिष्क में देखते हैं। प्रथम वस्तु का स्थूल रूप और दूसरा सूक्ष्म भावात्मक होता है। छायावाद का आधार वस्तु का यही सूक्ष्म रूप होता है, जिसे कवि अपनी भावनाओं की रंगीनी में रगकर उपस्थित करता है। इस प्रकार, मध्य अर्थों में छायावाद का उदय स्थूल के प्रति विद्रोह के रूप में हुआ है। महादेवी की उक्ति का यही अभिप्राय है

इस शैली का इतना प्रचार हुआ हमकी ओर कवियों की इतनी रुचि बढ़ी कि छाटे बटे प्रायः सभी कवि इसी शैली को पसन्द करने लगे थे। इसमें अनेक वास्तविक कृतियां बनीं और अमंख्य कोरी अनुकरण मात्र ही। तथापि इस शैली का अत्यन्त प्रचार हुआ। किन्तु इस वाद में अनेक कमियां भी थीं, जिन कारण यह अधिक दिनों तक नहीं टिका रहा, सर्व जनता ने इसका ग्रहण नहीं किया, प्रत्युत इसकी ओर जनता की अरुचि होने लगी। अपने कालमें, द्विवेदी काल के साहित्य से छायावाद प्रगति-शील गिना जाता था, किन्तु कालान्तर में, परिस्थिति और दृष्टिकोण के बदलते ही, छायावाद की अनेक विशेषणाएं अरुचिकर और अनामयिक एवं अनुपयोगी मानी जाने लगीं। यह भाव जनता का ही नहीं हुआ, अपितु पन्त जैसे छायावाद के प्रमुख उन्नायकों में, इसी भाव का उदय हुआ और उन्होंने अपने काव्य की दिशा बदल दी। ये कारण निम्न थे, जिनके कारण छायावाद का वही प्रवाह नहीं बना रह सका, जोकि इसके प्रारम्भिक या मध्य काल में था।

श्रीमती महादेवी के मत से, 'छायावाद ने कोई रूढिगत अध्यात्म या वर्गगत सिद्धांतों का संचय न देकर हमें केवल समष्टिगत चेतना और सूक्ष्मगत सौंदर्य-सत्ता की ओर जागरूक कर दिया था, इसी से उसे यथार्थ रूप में ग्रहण करना हमारे लिए कठिन होगया'।

पन्त के अनुसार "छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पाम, नवीन आदर्शों का प्रकाशन, नवीन भावना का सौन्दर्य-बोध और नवीन विचारों का रस नहीं था। वह काव्य न रहकर केवल अलंकृत संगीत



धन गया था। ... वह नए युग की सामाजिकता और विचारधारा का समर्थन नहीं कर सका था। उसमें व्यावसायिक क्रान्ति और प्रकाशवाद के बाद का भावना वैभव तो था, पर महायुद्ध के बाद की 'शून्य-वस्त्र' की धारणा (वास्तविकता) नहीं आई थी।"

संक्षेप में छायावाद के हास में ये कारण दिये जाते हैं:—

छायावादी काव्य की शैली दुर्बल है। लक्षणा, व्यंजना, सूक्ष्म संकेत-मूलक पद्धति का प्रयोग करने में, वह प्रत्येक को समझ में नहीं आती। मर्मज्ञ प्रतीकों का अर्थ भी अज्ञात रहता है। उसका आत्मन्य भी रहस्यात्मक होने में अस्पष्ट ही रहता है। इस प्रकार यह काव्य सर्व-जन-प्राप्त नहीं घना। उसकी शैली भी संकेतात्मक होने में अस्पष्ट है और सूक्ष्म होने से आत्मन्य भी। अतः उसकी ओर अरुचि उत्पन्न हुई।

सर्व-प्रमुख कारण यह है कि छायावाद-काव्य जीवन में दूर था। वास्तविक जीवन के सुख दुखों से दूर कल्पना के मधुर लोभ में, उस पर कुटिया बनाकर, अनन्त में निवास करना ही कवि का प्रतिभा-धर्म रह गया था। अतः वह वास्तविक जीवन में तटस्थ एक भावनात्मक संगीत बन गया। जीवन से पृथक् होकर काव्य नहीं स्थायी बन सकता। अतएव छायावाद को पलायन-काव्य भी कहा जाता है।

देश काल की परिस्थिति का नवयुग प्रारम्भ हो गया था। दृष्टिकोण अधिकाधिक बुद्धिवादी या भौतिकतावादी बनता जा रहा था। जीवन की परिस्थितियाँ जटिल और कठोरतर होती जा रही थीं। महायुद्ध के पश्चात् शून्य वस्त्र का सकट अधिक उग्र होता है। वस्तुवादी पार्थिव दृष्टिकोण में उग्रता आती है। अतः गांधी इरादों के पश्चात् के बेकारी और निष्क्रियता के काल में, छायावाद में, जो नैराश्य और कष्ट की वृत्तियों का अभिव्यंजन हुआ था, उनका अब काल नहीं रहा था। अब तो उसके स्थान में, तीव्र और सक्रिय असन्तोष, विरोध और विद्रोह की भावना प्रबल हो गई थी। ऐसे समय में छायावाद की कोमल और जीवन-बाह्य की कल्पना और उसका मधुर-भाव-संगीत काम नहीं दे सकते थे। इस समय तो देश में क्रान्ति की लहर दौड़ रही थी। वर्ग-संगर्प प्रबल हो रहा था।

विज्ञान-युग अपना पूरा प्रभाव दिग्वा रहा था । राष्ट्रीय आन्दोलन प्रतर रूप धारण कर चुका था । ऐसे युग में, जब कि जाति अपने जीवन-रण के संघर्ष में लगी हो, छायावाद के लिए कोई विशेष स्थान नहीं रह जाता था । छायावाद वास्तविक नवीन जीवन से परे होने के कारण, कोई नवीन युगोपयोगी सन्देश नहीं दे सका । जीवन को जटिल समस्याओं का गेई हल नहीं उपस्थित कर सका । अतएव वह समय से उपेक्षित हुआ । और, अतएव छायावाद क उन्नायक कवियों ने भी उस शोर से अपनी दिशा बदल ली । छायावाद के विषय में ऐसी भावनाएँ उत्पन्न हुईं कि—

क्या होगा गाकर अनन्त का नीरव और मधुमय संगीत,  
मलयानिल की उच्छ्वासों का अस्फुट अनुपम राग पुनीत ?  
... ..

सार रहित है उस अनन्त की सुखमय मठ मंदिर मुस्कान ।

❀ ❀ ❀ ❀

रूखी रोटी या रहस्य गान ?

देखूँ अरुण उषा की लाली या तन के मुर्झाये प्राण ?  
शीतकाल के क्रुद्ध अनिल से ढांकू अपना वस्त्र-हीन तन,  
या देखूँ कवि के अनन्त की सुप्त मंदिर मंजुल मुस्कान ।

× × × ×

इसीलिए, इस युग में, समयानुरूप एक नवीन वाद का जन्म होता है, जिसका मूल इस युग के जीवन और उसकी दशा में निहित है । इस वाद का नाम है, प्रगतिवाद या व्रान्तिवाद । द्विवेदी काल की इतिवृत्तात्मक कविता की प्रतिक्रिया-स्वरूप जैसे छायावाद का उदय हुआ था, वैसे ही छायावाद की कल्पनात्मक वृत्ति की प्रतिक्रिया-स्वरूप इस वाद का जन्म हुआ । यह वाद देशकाल की आवश्यकता से ही उत्पन्न हुआ और जीवन की स्थूल समस्याओं को लेकर चला । छायावाद का आधार सूक्ष्म था, किन्तु इसका आधार स्थूल बना । प्रगतिवाद ने स्थूल जीवन का ही ग्रहण किया—सुन्दर रूप में भी और असुन्दर रूप में भी । प्रगतिवाद जीवन के सुख दुःखों से

भागकर जान नहीं छुड़ाता। बल्कि वह उनको लेकर संघर्ष करना चाहता है। प्रगतिवाद सामूहिक क्रान्ति का नेतृत्व करता है। वह यथार्थ का कल्पित रूप नहीं पेश करता, अपितु उमका सच्चा रूप उपस्थित करता है। वह समानता और स्वतन्त्रता का सन्देश देता है। वह दलितों और पीड़ितों से सद्मानुभूति व्यक्त कर, उन्हें बल प्रदान करता है और विद्रोह का पाठ पढ़ाता है। असमानता या परतन्त्रता जहां भी नजर आती है—समाज में, धर्म में, राजनीति में, वहीं कवि का कुठार पड़ता है। प्राचीन रूढ़ियों और विश्वासों में पिसती हुई जनता को मुक्ति दिलाना ही प्रगतिवादी कवियों का उद्देश्य है। प्राचीन व्यवस्था से इन्हें सर्वथा असन्तोष है और ये उसे उखाड़ फेंकने को ही लालायित रहते हैं। ये विश्व के पीड़ितों की उन्नति चाहते हैं, अपने ही देश के पीड़ितों की नहीं। ये प्राणी प्राणी में भेद न देखकर मत्र के उत्थान के पक्षपाती हैं। अत्याचार इन्हें सह्य नहीं। साम्राज्यवादी व्यवस्था के ये शत्रु हैं। ये वर्तमान जीवन व्यवस्था, सभ्यता संस्कृति को मिटाकर ही नवीन निर्माण करना चाहते हैं। व्यक्ति में विश्वास न रख ये समष्टि में विश्वास रखने हैं—व्याक्त को समष्टिहित त्याग करना चाहिये। सर्वजन-हित ही इनका मापदण्ड है, जिससे ये प्रत्येक वस्तु को नापते हैं। पन्त के मत से, “प्रगतिवाद उपयोगितावाद का ही दूसरा नाम है। वैसे तो सभी युगों का लक्ष्य सदैव प्रगति की ओर रहा है, परन्तु आधुनिक काल का प्रगतिवाद ऐतिहासिक विज्ञान के आधार पर, जन-समाज की सामूहिक प्रगति का पक्षपाती है।” प्रगतिवाद वस्तुतः साहित्य में समाजवादी राजनैतिक विचारधारा का प्रकाशन है, जिसमें कहीं कहीं कम्यूनिज्म भी आजाता है। सक्षेप में प्रगतिवाद निम्न उद्देश्यों को लेकर चलता है—

साहित्य को शोषित दलित वर्गों का पक्ष लेना चाहिये। साहित्य और कला दलितों की उन्नति का साधन बनें।

पतनोन्मुख पूंजीवाद शत्रु है। इसलिए उसका विरोध करे।

शोषण मिटाया जाय और समता का भाव स्थापित करे।

जन-सम्पर्क द्वारा जन-संस्कृति का निर्माण करके, नवीन व्यवस्था के लिए क्रान्ति की पृष्ठभूमि तैयार करे।

प्रगतिवाद की अन्य विशेषताएं सचेप में ये हैं ।

प्रगतिवाद यथार्थ का पक्षपाती और आदर्श का विरोधी है । जो है वह उसे ग्रहण करता है, जो होना चाहिये, उसमें नहीं फंसता । अतएव प्रगतिवादी साहित्य में जीवन के सुन्दर और भीषण दोनों ही रूपों के चित्र आए हैं । वह कुरूपता पर पर्दा नहीं डालता और न उससे भागता ही है । पूर्व गौरव में भूलकर वास्तविकता की ओर से भी आंखें नहीं बन्द करता ।

प्रगतिवाद सामाजिक दुर्दशा का ही चित्रण नहीं करता है, अपितु क्रान्ति द्वारा, उसका हल भी बताता है ।

दलित वर्ग, अत्याचारी वर्ग, राजनैतिक घटनाएं और स्थितियां, सरकारी डमन, विद्रोह, विनाश आदि इसके वर्ण्य विषय बनते हैं ।

प्रगतिवाद में उपयोगितावाद को दोनों रूपों में लिया गया है— काव्य शैली में भी काव्य के उपयोगी अंगों का ही ग्रहण हुआ है और विषय पक्ष में भी उपयोगी विषयों को ही लिया गया है । अतएव प्रगतिवादी काव्य में मधुरता के स्थान में कठोरता और अोजमयता एव सरसता के स्थान में बहुत नीरमता है । प्रगतिवादी कवि एक राजनैतिक व्याख्याता के रूप में प्रतीत होता है । सीधे प्रभावोत्पादक ढंग में भाव कहे जाते हैं ।

प्रगतिवाद में, दुरुहता है, कृत्रिमता है और सौन्दर्य इतना नहीं, जितनी प्रगति है । कवित्व की अपेक्षा उसमें वाद का वर्णन अधिक है । जीवन की जलन, क्रांति और पीडा के साथ जीवन के सौन्दर्य के दर्शन उसमें नहीं है । प्रगतिवादी काव्य की यही रूप-रेखा है । दो एक उदाहरण—

देख कलेजा फाड़ कृपक दे रहे हृदय शोणित की धारें,  
और उठी जातीं उनपर ही वैभव की ऊँची दीवारें ।

× × × ×

कंकालों की अतुलराशि पर अति विरतृत साम्राज्य खड़े है ।

× × × ×

दुनियां भर के श्रमजीवी ! जागो कुछ अपनी ताकत जानो ।

.....

मदारुद्र का नयन तीसरा प्रलयंकर गति से तुम खोलो ।

७—पन्त जी के काव्य में प्रकृति-चित्रण का क्या स्थान है ? अपने कथन के समर्थन में उनकी रचनाओं से उदाहरण दीजिये ।

उत्तर—प्रकृतिचित्रण का पन्त-काव्य में बहुत विशेष स्थान है। आधुनिक काल के प्रकृति-चित्रण के प्रसंग में पन्त जी का नाम सर्व-प्रथम आ जाता है। प्रकृति-चित्रण जितना और जिस ढंग का पन्त-काव्य में हुआ है, उतना और वैसा आधुनिक काल के अन्य किसी कवि के काव्य में नहीं हुआ। वैसे तो छायावाद के प्रचार के साथ ही प्रकृति का नवीन ढंग में चित्रण प्रारंभ हो जाता है, किन्तु उसकी विशेषता केवल पन्त में ही मिलती है। पन्त प्रकृति से परम परिचित, उसके सहचारी, सूक्ष्म एवं मत्स्य निरीक्षक और उसके प्रेमी कवि हैं, जिनमें, सौन्दर्य का, कोमल, मधुर और मृगीतमय भाषा में, कल्पनारंजित भावमय चित्र चित्रित करने की श्रद्धा भूत क्षमता है। पन्त कुमायूँ या कूर्माचल प्रदेश के रहने वाले हैं, जहाँ का प्राकृतिक सौन्दर्य अनन्त है। कवि का अधिकांश समय प्रकृति के साहचर्य में ही व्यतीत हुआ है। अतः प्रकृति के स्वरूप का, प्रभाव का, जैसा मत्स्य, सूक्ष्म और विगड अनुभव पन्त को है, उतना अन्य को नहीं। कवि ने उसका छायावादी शैली में चित्रण भी वैसा ही सच्चा किया है। कवि का प्रकृति विषयक अनुराग भी ऐसा ही अन्यों से विभिन्न है। आचार्य श्री रामचन्द्र शुक्ल जी के अनुसार “छायावाद के भीतर माने जाने वाले सब कवियों में प्रकृति के साथ सीधा प्रेम सम्बन्ध पन्त जी का ही दिखाई पड़ता है। प्रकृति के अत्यन्त ममणीय खण्ड के बीच उनके हृदय ने रूप-रंग पकड़ा है।” स्वयं पन्त के अनुसार भी कविता की प्रथम प्रेरणा उन्हें प्रकृति से ही मिली थी, “कविता करने की प्रेरणा मुझे सबसे पहिले प्रकृति-निरीक्षण से मिली है, जिस का श्रेय मेरी जन्म-भूमि कूर्माचल प्रदेश को है। कवि-जीवन से पहिले भी मुझे याद है, मैं घंटों एकान्त में बैठा प्राकृतिक दृश्यों को एकटक देखा करता था। ... मेरा विचार है कि वीणा से ग्राम्या तक मेरी सभी रचनाओं में प्राकृतिक सौन्दर्य किसी रूप में व्याप्त है।” किन्तु इस समस्त चित्रण को एक ही दृष्टिकोण से नहीं किया कवि ने। उसका प्रकृति-दर्शन, उसके विचारों और अनुभूतियों के साथ बदलता

रहा है। पन्त का प्रकृति-वाद प्रमुखतया तीन दशाश्रों में होकर विकसित हुआ है, जिसका स्पष्ट अनुभव उनके काव्य में होता है।

छाया-वाद में प्रकृति का वर्णन उन्ने सजीव या चेतन मानकर होता है। प्रकृति की स्वतंत्र सत्ता मानकर ही कवि उसके प्रति अनुराग की अनुभूति करता है। छाया-वादी कवि-गण प्रकृति को नारी रूप में देखकर ही उसके सौन्दर्य पर लुब्ध हुए हैं, जिस से प्रकृति के साथ मानव-हृदय का साक्षात् और सजीव सा सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। महादेवी के अनुसार “छाया-वाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में प्राण डाल दिये, जो प्राचीन काल से विम्ब-प्रतिबिम्ब के रूप में चला आ रहा था।” पन्त जी में यह विशेषता अत्यन्त समुज्वल रूप में मिलती है। पन्त जी ने प्रकृति का सजीव सुन्दरी के रूप में चित्रण किया है। कवि ने प्रकृति की विविध मधुर सुन्दरताओं और सरस चेष्टाओं का चित्रमय शैली में वर्णन किया है। किन्तु यह वर्णन तीन दृष्टि-बोणों से कवि करता है।

पन्त का पहिला प्रकृति-दर्शन प्रकृति के स्थूल सुन्दर रूपों को लेकर चला है। कवि को प्रकृति के सहचार में सहज या प्राकृतिक सुख का अनुभव होता है। वहाँ उसका यह आनन्दोल्लास ऐसे उमड पड़ता है, जैसे शिशुओं में या पशुपक्षियों में उमड पड़ता है। यह स्वाभाविक उल्लाम प्रकृति की नैसर्गिक शोभा को देखकर उदित होता है और कवि बच्चों की तरह बादलों को देख बोल उठता है—

कभी चौकड़ी भरते मृग से,  
भूपर चरण नहीं धरते,  
मत्त मतंगज कभी भूमते,  
सजग शशक नभ को चरते,

छायावाद की पद्धति में पन्त ने प्रकृति का नारी रूप में भी सजीव चित्रण किया। यहाँ पर कवि प्रकृति के सजीव पर काल्पनिक नारी-सौन्दर्य को देखकर विमुग्ध हुआ है। “प्रकृति को मैंने अपने से अलग सजीव सत्ता रखने वाली नारी के रूप में देखा है।”—पन्त ने उस के विविध सुन्दर और सरस



दर्शन में भी परिवर्तन आया। कवि को-जीवन-के सुख और दुख दोनों का साक्षात् अनुभव होता है। प्रकृति में कवि को सुन्दरता के साथ उग्रता और कठोरता भी नजर आती है, अनवरत परिवर्तन की। प्रकृति में अनवरत परिवर्तन चलता है, सुन्दरता कुरूपता और विनाश में लीन हो जाती है। कवि को सुख का दुख में, सुन्दरता का कुरूपता में और जीवन का मृत्यु में अन्त दिखाई देता है। प्रकृति के सौन्दर्य में भी कवि को विनाश की काली छाया दिखाई देती है—

खोलता इधर जन्म लोचन,  
मूंदती उधर मृत्यु क्षण क्षण,  
वही मधु ऋतु की गुंजित ढाल  
मुकी थी जो यौवन के भार  
अकिञ्चनता में निज तत्काल  
सिहर उठती, जीवन है भार।  
आज तो सौरभ का मधु मास  
शिशिर में भरता सूनी सांस।

❁

❁

❁

अचिरता देख जगत् की आप  
शून्य भरता समीर निश्वास  
झालता पातों पर चुपचाप  
श्रीस के श्रांसू नीलाकाश  
सिसक उठता समुद्र का मन  
सिहर उठते उडगन।

-यहां तक कवि ने प्रकृति के मधुर सुन्दर और कठोर निर्दय रूप दोनों का वर्णन किया है। इससे आगे उसके प्रकृति-वाद में दार्शनिक दृष्टि गहरी हो जाती है। वह इस परिवर्तन को ही जीवन मानता है और मृत्यु में जीवन और रात में प्रातः के दर्शन करता है। सुख और दुख, सुन्दरता और कुरूपता की सापेक्ष स्थिति का दर्शन करता है। कवि को इस दशा में पतझड़ में ही असन्त के दर्शन होते हैं—



मैं झरता जीवन ढाली से  
 सालहाद शिगिर का शीर्ष पात ।  
 फिर से जगती के कानन में  
 था जाना नव मधु का प्रभात ।

कवि को परिवर्तन में ही जीवन नजर आता है । प्रकृति की संहारक उग्र शक्ति में कवि को सर्जन की भावना नजर आती है । कवि के प्रकृति-दर्शन में दार्शनिक चिन्तन का समावेश हो जाता है और कवि प्रकृति की अनन्त सर्व-व्याप्ति सत्ता को स्वीकार करके उसके सुन्दर और कुरूप या जीवनदायी और संशकारी दोनों रूपों के सामन्जस्य में ही जीवन का विकास देखता है । पन्त-काव्य ने प्रकृति-दर्शन का यही स्वान और यही स्वरूप है ।

“अलंकार काव्य का अनुगामी है, काव्य अलंकार का अनुगामी नहीं ।” इस मत की व्याख्या कीजिये ।

उत्तर—उपर्युक्त मत का अभिप्राय यह है कि अलंकार काव्य के शोभावर्द्धक साधन हैं, जिनका उद्देश्य ही काव्य के सौन्दर्य में अभिवृद्धि करना है, अपना ही चमत्कार दिखाना नहीं । व्यक्ति मुख्य है, अलंकार उसके लिए हैं । अतः गौण हैं । यही काव्य और अलंकार के विषय में समझना चाहिये । काव्य की आत्मा बने रस के आस्वाद में अभिवृद्धि करते हुए ही अलंकार, काव्य-शास्त्रियों ने वास्तविक अलंकार माने हैं । जहाँ केवल अलंकार के चमत्कार-प्रदर्शन के लिए ही काव्य-का निर्माण हुआ है, वहाँ साहित्य के आचार्यों ने अधमकाव्य ही माना है । रीति-काल के अनेक कवियों ने अलंकार-चमत्कार के प्रदर्शन के लिए ही काव्य-रचना की । वे लोग स्थूल चमत्कार के विशेष पक्षपाती थे । केशव उनमें प्रमुख हैं । उन्होंने अधिकांश-में अलंकारों के लिए ही अलंकारों का प्रयोग किया है, काव्य के लिए नहीं । अतएव इनके काव्य-वृत्ति या उत्तम काव्य की श्रेणी में नहीं आते । इनके विपरीत तुलसी और सूर की अलंकार-योजना भी है, जो सर्वथैव-भाव या रस के उत्कर्ष के लिए है । अतएव उनके काव्य उत्तम कोटि के हैं । अलंकारों का ऐसा ही सौन्दर्य-वृद्धि में सहायक के नाते, काव्य के लिए प्रयोग, साहित्य के प्राचीन और अर्वाचीन दोनों ही आचार्यों ने

स्तुत्य और बांछनीय माना है, जो वस्तुतः ठीक है। क्योंकि काव्य और अलंकार का वही सम्बन्ध है, जो मनुष्य और आभूषणों का, दोनों ही प्रकार के अलंकार अलंकार्य (मनुष्य और काव्य) वस्तुओं की शोभा को बढ़ाने के लिए हैं। किन्तु, क्या कभी मनुष्य अपने अलंकारों की शोभा को बढ़ाने के लिए अपने शरीर की या अंगों की विकृति करता है, उनकी काट-छांट करके आभूषणों के अनुकूल छोटा करवाता है? कोई करवाता भी है, जैसा कि कर्ण-छेदन और नासिका-छेदन आदि कई स्थानों पर लोग करवाते हैं, तो भी उसकी सीमा है, उस से बाहर निकल कर तुरी तरह अंग-छेदन करना जंगली-पन का ही सूचक है। दूसरे, वहां भी प्रधान उद्देश्य अपनी शोभा ही होता है। जहां अलंकार-प्रदर्शन के लिए ही—जैसे कि मारवाड़ में—अलंकार पहिने जाते हैं, वहां व्यक्ति का सौन्दर्य विकृत हो जाता है, केवल अलंकारों की तडक भटक रह जाती है। यह भी असभ्यता का ही सूचक है। और, जहां अलंकारों के पहिने वाले में रूप सौन्दर्य का लेश भी न हो, वहां तो अलंकारों का ऐसा जमघट अत्यन्त कुहचिजनक होगा।

काव्य और अलंकार का भी ऐसा ही सम्बन्ध है। सत् कवि अपने काव्य में अलंकारों की योजना इसीलिए करता है, कि उसके भाव के सौन्दर्य और प्रभाव में वृद्धि हो अथवा उसके प्रकाशन में विशदता आये। किन्तु यदि कोई अलंकारों के आकर्षण में फंसकर, काव्य के निर्वल भाव—क्योंकि ऐसे अलंकार-प्रधान काव्य में भाव निर्वल, अपुष्ट ही रहता है—के गले में इतने अलंकार पहिनादे कि भाव उनके भार से दब जाय, अथवा उनकी चमक दमक में स्वयं ही लुप्त सा हो जाय, तो वह अधम कोटि का काव्य ही माना जायगा। काव्य की आत्मा रस या भाव मानी गयी है, जो सर्व-प्रधान रहनी चाहिये, काव्य के अन्य सब अलंकार आदि उपादान, उसी के सहायक के रूप में, उसके अनुगामी बन कर, आने चाहियें, तभी काव्य वस्तुतः उत्तम काव्य कहला सकता है, नहीं तो अलंकार-प्रधान काव्य केवल सूक्ति मात्र हो जाता है। साहित्य के सभी महान् और सत्कवि इसी सिद्धान्त को लेकर चले हैं। उपर्युक्त प्रश्न-गत उक्ति में इसी विचारधारा का संक्षिप्त उल्लेख है।

निम्नलिखित छन्दों में, जो अलङ्कार हों, उन्हें लिखिए तथा संक्षेप में उनके लक्षण भी बताइये:—

(क) सांझ के लाल लाल बादल में है दिखाती कमाल चन्द्रकला ।

या यही लाल पर अमी धारा या हँसी होठ पर पढी दिखला ॥

(ख) क्या हुआ प्यार पालने में पर जो नहीं है कमाल भजे में ।

वे रखे जायं कालिजो में भी जो गये रखे कलेजे में ॥

(ग) सखि ! नभवल तारे जो लगे दीखते हैं,

वे कुछ ठिठके-से सोच में क्यों पड़े हैं ?

व्रज-दुख लख के ही क्या हुए हैं दुखारी ?

कुछ व्यथित बने से या हमें देखते हैं ?

(घ) विपुल नीर बहाकर नेत्र से मिस कलिन्द-कुमारी-प्रवाह के ।

परम कातर हो रह मौन ही रुदन थी करती व्रज की धरा ॥

उत्तर—(क) सन्देह अलङ्कार है । समानता या सादृश्य के कारण

जहाँ उपमेय में अनेक उपमानों का 'क्या' आदि प्रश्न-सूचक शब्दों से सन्देह प्रकट किया जाय, वहाँ सन्देह होता है । जैसेकि, उपर्युक्त उदाहरण में, लाल बादल में वर्तमान चन्द्र-कला पर 'अमी-वारा' आदि अनेक उपमानों का सन्देह व्यक्त किया गया है ।

(ख) अर्थान्तरन्यास अलङ्कार है । समर्थनीय अर्थ का जहाँ समर्थक अर्थ से समर्थन किया जाय, वहाँ यह अलङ्कार माना जाता है । यह समर्थन कभी सामान्य अर्थ का विशेष अर्थ से और कभी विशेषार्थ का सामान्यार्थ से होता है । कभी सामान्य का सामान्य से और विशेष का विशेष से भी होता है । प्रश्नगत उदाहरण में सामान्य अर्थ का "लाइलों को कॉलिजों में भी जाना चाहिए," इस अर्थ का "प्यार से पले भी व्यर्थ हैं यदि दिमाग में कमाल नहीं है" इस सामान्य अर्थ से समर्थन हुआ है ।

(ग) प्रश्न अलङ्कार है । जहाँ किसी अज्ञान जिज्ञासा की शान्ति के लिए प्रश्न किये जायं । इस पद्य में भी ऐसा ही हुआ है । अपनी चिन्ता-ग्रस्त दशा में तारों को भी चिन्तित अनुभव कर कोई उसके विषय में प्रश्न करता है । अवश्य ही ये प्रश्न भाव या चमत्कार-पूर्ण होने चाहिये, तभी

वे अलङ्कार कहे जा सकते हैं। अन्यथा साधारण प्रश्न भी अलङ्कार माने जायेंगे। उपर्युक्त अवतरण में प्रश्न चमत्कार-पूरा है। नायिका की मनोभावना का भी सूत्रन करते हैं।

(घ) उत्प्रेक्षा अलंकार है, जहाँ प्रस्तुत में अप्रस्तुत की संभावना की जाती है। जहाँ अप्रस्तुति-पूर्वक उत्प्रेक्षा की जाय, वह सापन्हवोत्प्रेक्षा होती है। ऐसे स्थल पर मिस, व्याज आदि पद उत्प्रेक्षा के वाचक होते हैं। प्रस्तुत पद्य में उत्प्रेक्षा का यही भेद—सापन्हवोत्प्रेक्षा—है। व्रजभूमि कालिन्दी-प्रवाह के मिस या व्याज से मौन होकर रुदन कर रही है। प्रवाह में अश्रुजल की उत्प्रेक्षा है, वाचक पद मिस है।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ३ संवत् २००४

सूचना—प्रश्न १ अनिवार्य है। शेष प्रश्नों में से किन्हीं चार के उत्तर लिखिये।

१—निम्नलिखित अवतरणों में से किन्हीं चार की ससन्दर्भ व्याख्या कीजिये—

(क) प्रसून योंही न मिलिन्द वृन्द को विमोहता और करता प्रलुब्ध है।  
.....उसे बनाता बहु प्रीति-पात्र है।

प्रसंग—प्रिय प्रवासका पद्य है। मथुरा से कृष्ण द्वारा भेजे ऊधो आये हैं। गोप-मंडली उन्हें घेर कर बैठ गई है। पहिले ऊधो कृष्ण की चैम-कुशल सुनाते हैं, तदनन्तर गोपों में एक वृद्ध गोप उद्धव को कृष्ण के गुण सुनाता है।

व्याख्या—फूल यों ही (व्यर्थ में ही) अमरों को मोहित और लुब्ध (आकृष्ट) नहीं करता। प्रत्युत, उसकी (फूल की) प्यारी सुगन्धि ही उसे (पुष्प को अमरों के), बहुत प्रेम का पात्र बनाती है।

अन्योक्ति के द्वारा कवि ने पुष्प अमर के वर्णन द्वारा कृष्ण और व्रज जनों के पारस्परिक प्रीति-सम्बन्ध का वर्णन किया है। जैसे कि अमर पुष्प की ओर निष्कारण, व्यर्थ में ही, आकृष्ट और विमोहित नहीं होते, प्रत्युत पुष्प के रूप रस गन्ध आदि के कारण से होते हैं, ऐसे ही व्रजजन भी

कृष्ण के लिए यौही नहीं तड़पते, अपितु कृष्ण में ही कुछ ऐसा अलौकिक गुण या आकर्षण है कि सब उनकी ओर आकृष्ट हैं।

सरोज है दिव्य सुगन्ध से भरा ... मयंक है श्याम बिना कलंक का।

प्रसंग—यह उसी प्रसंग—इकादश सर्ग—का पद्य है। वही वृद्ध कृष्ण के रूप और गुण का वर्णन कर रहा है।

व्याख्या—(वह कृष्ण) दिव्य (अलौकिक) सुगन्धि से भरा कमल है। संसार में (वह) सुगन्धि-युक्त स्वर्ग है। पुष्पों से शोभित पारिजात (एक स्वर्गीय वृक्ष, जो इच्छा का फल देने वाला है) है और वह श्याम बिना कलंक का चन्द्रमा है।

कृष्ण की अलौकिक गुण-सम्पन्नता व्यक्त होती है। कवि ने रूपकों की योजना की है। कृष्ण में कमल, स्वर्ग, पारिजात और चन्द्र उपमानों का आरोप है, किन्तु कृष्ण में कुछ अधिकता दिखाकर। उल्लेख भी है।

(ल) सैकत शय्या पर दुग्ध धवल तन्वंगी गंगा ग्रीष्म-विरल .. ..  
.....सिमटी है वतुल मृदुल लहर।

प्रसंग—पन्त की 'नौका विहार' नामक कविता का अंश है। कवि ने चान्दनी रात में निश्चल गंगा का वर्णन किया है। गंगा में स्त्री-रूप का आरोप करके उसे लेटी हुई दिखाया है।

व्याख्या—दूध सी श्वेत, कृशांगी, गर्भी से कृश की हुई (प्रवाह में कम) गंगा, नदी के रेत की शैया पर, थकी सी, व्यथित सी, निश्चल लेटी हुई है। तपस्वी-कन्या (जन्तु ऋषि की ओर सकेत है, जिसने गंगा को पीर जाघ से निकाला था। अतएव गंगा को जान्हवी भी कहते हैं।) गंगा के मुख-चन्द्र से कोमल कर-तल प्रकाशमान हैं और वक्षस्थल पर कोमल कुन्तल (घुघराले काले केश पाश) लहरा रहे हैं। (गंगा के) शुभ्र वर्ण के अंगों पर, आकाश, चंचल आंचल के समान, सिहर-सिहर कर (कम्पित होकर) अत्यन्त चंचल बना लहराता है। (जल में आकाश का प्रतिबिम्ब वस्त्र सा दिखता है, जो हिलते हुए शरीरांचल के समान लगता है।) उसपर, चन्द्रमा की रेशम सी कोमल और पीली सी चन्द्रिका से भरकर, गोल गोल और कोमल लहरें, साड़ी की सिकुड़न सी सिमटी हुई हैं। (जल की साड़ी पर

बहरें साद्री की शिक्कन सी लगती हैं। वे चांद की चांदनी में रेशम सी हो गई हैं।)

पन्त ने छाया की पद्धति के अनुसार, गंगा को नारी-रूप देकर वर्णन किया है। वह थकी सी निश्चल लेटी है। जल में प्रतिबिम्बित चन्द्र मुख है। जल में पड़ती हुई छाया काले कुन्तल हैं। चन्द्रिका-पूर्वा जल की समी सादी है, जिसमें लहरों की सलवटें पड़ी हुई हैं। तट करतल है। शान्त चन्द्र-दीप्त गंगा का चित्रमय वर्णन है। प्रकृति का इस रूप में वर्णन करना श्रयावाद के प्रकृति वर्णन की विशेषता है। बड़ा सुन्दर रूपक है।

(ग) वीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ । अघर भी हूँ और हेमन्त की चाँदनी भी हूँ ।

प्रसंग—श्रीमती महादेवी के 'श्राधुनिक कवि' नामक संग्रह की ३३ वीं कविता का भाग है। एक रहस्यानुभूति का वर्णन है। रहस्यवादी की तदाकार दशा का वर्णन है।

व्याख्या—मैं तुम्हारी वीन भी हूँ और रागिनी भी हूँ। मैं विनाश भी हूँ और विकास (सृष्टि) का कर्म भी हूँ। त्याग का (समुज्वल) दिन भी हूँ और आसक्ति (मोह) का अन्धकार भी हूँ। मैं तार भी हूँ, उस पर किया आघात (ताड़न) भी हूँ और संकार की गति (लय-तान) भी हूँ। मैं (मधु को) पात्र (कुसुम) भी हूँ, मधु भी हूँ, अमर भी हूँ और उस मधु को पीकर उत्पन्न होने वाली) मधुर विस्मृति (मस्ती) भी हूँ। मैं अघर भी हूँ और (अघर पर खेलने वाली) मुस्कान की कान्ति (चमक) भी हूँ।

रहस्यवादी की चरम दशा का वर्णन है, जय विश्वात्मा—अलक्ष्य पलौकिक प्रियतम—के साथ आत्मा की तदाकार दशा हो जाती है। परमात्मा और आत्मा का भेद नहीं रहता और आत्मा में विश्वात्मा (परमात्मा) के गुणों का आविर्भाव होने लगता है। यहां भी विश्वात्मा—अपने प्रियतम—के गुणों का आत्मा में आविर्भाव दिखाया गया है। तभी आत्मा में विरोधी गुणों की स्थिति वर्णित है। वह संहार भी है, सृष्टि भी है, त्याग भी है और आसक्ति भी है। वह सब कुछ है, तार भी है, आघात भी है और संकार

भी है। मधु, मधुप और मधुजन्य मस्ती भी है। कारण कार्य का भेद लुप्त ही जाता है। कवि विश्वात्मा के साथ पूर्ण तादात्म्य का अनुभव करता है।

(व) प्रस्तुत पद्य परीक्षा-यात्रा है।

(ङ) अन्धकार के अट्टहास सी .....क्षण भर रठा उजाला में।

प्रसंग—ये दोनों ही पद्य कामायनी के चिन्ता मग्न के हैं। चिन्ता का ही विविध उपमादि में कवि ने वर्णन किया है।

व्याख्या—(कवि चिन्ता को उद्विष्ट करके कहता है कि तू ) अन्धेरे के अट्टहास सी (क्योंकि नौराश्य के अन्धकार का स्पष्ट रूप चिन्ता ही होता निराशा और चिन्ता में कारण-कार्य भाव है) निरन्तर मुखरित (बोलता हुआ) होता हुआ चिरन्तन (आदिम) सत्य है। (चिन्ता का अनुभव सदैव होता रहता है। चेतक लगी रहती है।) तू सृष्टि के कण कण में छिपी हुई है, यह शाश्वत और सुन्दर सत्य है (सृष्टि में चिन्ता सबमें है, सृष्टि की उत्पत्ति ही चिन्ता से होती है। एकोह बहु स्याम् के पश्चात् चिन्तन से ही विश्व की उत्पत्ति हुई )।

यह जीवन तेरा चुद्र सा अंश है, जो नीली मेघ माला में व्यक्त है, जो विद्युद् रेखा के समान सुन्दर क्षण भर उजाले में रहा है। जीवन चिन्तामय है, अतः चिन्ता का एक कण है, जो सृष्टि के अन्धकार में क्षण-भर सुन्दर चमकता है, जैसे घन में विजली चमकती है। जन्म से पहिले और मृत्यु के पीछे घना अन्धकार है, पता नहीं वहाँ क्या रहस्य है। उस अन्धकार में जीवन ही क्षण भर को—स्वल्प काल के लिए—सुन्दर रूप में चमकता है। वह जीवन चिन्तामय है, अतः उसी का एक चुद्र अंश है।

कवि की कल्पना और अभिव्यंजना का उत्कृष्ट उदाहरण है। अनेक उपमानों से चिन्ता के विषय में तात्त्रिक और रहस्यमय संकेत दिये गये। कवि ने सृष्टि के गूढ़ रहस्य का संकेत दिया है।

(च) यह अवतरण भी कोर्स — यात्रा है।

२ “प्रिय प्रवास के कवि ने, कृष्ण के प्रसिद्ध आतिमानुषिक कार्यों को एक देश और समाज-सेवक के स्वाभाविक और मानुषिक कार्यों के रूप में प्रस्तुत

करने का प्रयत्न किया है” उदाहरण सहित इस कथन की सत्यता प्रमाणित कीजिए ।

उत्तर—इस उक्ति की सत्यता कवि के अपने ही कथन से प्रमाणित हो जाती है, “मैंने श्री कृष्णचन्द्र को ग्रन्थ में एक महा पुरुष की भांति अंकित किया है, ब्रह्म करके नहीं” । कवि का कृष्ण के विषय में यह नवीन दृष्टिकोण है । सामयिक विचार धारा से प्रभावित होकर कवि ने कृष्ण चरित्र को ऐसे रूप में चित्रित किया है, जो दिव्य या अलौकिक प्रतीत नहीं होता, अपितु बौद्धिक प्रतीत होता है । कवि का उद्देश्य है, कृष्ण को ऐसे महापुरुष और असीम शक्ति-शाली एक युग पुरुष के रूप में चित्रित करना, जिसे आधुनिक काल के बौद्धिक लोग भी बिना नाक सुँढ़ चढ़ाए, स्वीकृत कर सकें । कवि ने अपने उद्देश्य को पूरी तरह निभाने की चेष्टा की है और कृष्ण के समस्त दैवी कृत्यों को मनुष्य-कृत रूप में चित्रित किया है । उन सभी अतिमानुषिक (दैवी) घटनाओं या कार्यों का लौकिक और बौद्धिक रूप में समाधान किया है । अर्थात् उन्हें ऐसे स्वाभाविक रूप में दिखाया है कि वे अलौकिक नहीं प्रतीत होती हैं ।

कृष्ण महापुरुष हैं, युग के नेता, स्वदेश भक्ति में सबसे आगे, कर्तव्य उनका प्राण है । कर्तव्य के पीछे वे प्रेम का भी बलिदान कर देते हैं । ब्रज का मोह तोड़कर कर्तव्य—वश मथुरा में रहते हैं और स्वयं तड़पते हुए भी कर्तव्य को छोड़कर ब्रज जाने का विचार तक नहीं करते । ब्रजजनों की स्मृति में वे भी तड़पते हैं । राधा को याद करके उनकी क्या दशा होती है, कृष्ण उसका स्वयं वर्णन करते हैं—

उत्कण्ठा से विवश नभ को भूमि को पादपों को,  
ताराओं को, मनुज मुख को प्रायशः देखता हूँ ।

कर्तव्य और स्वदेश की भावना उनमें सर्वोपरि रहती है । देखिए नागनाथने से पूर्व वे अपनी जन्म-भूमि और परोपकार के प्रतिश्रद्धा भाव का कैसा वर्णन करते हैं—

अतः करूँगा यह कार्य (नागनिर्वासन का) मैं स्वयं,  
स्वहस्त में प्राण स्वकीय को ले ।



स्वजाति औ जन्म-धरा निमित्त मैं,  
न भीत हूँगा विप काल सर्प से ।

❀ ❀ ❀ ❀

सदा करूँगा अप मृत्यु सामना,  
सभीत हूँगा न सुरेन्द्र वज्र से ।  
कभी करूँगा अथहेलना न मैं,  
प्रधान धर्माङ्ग परोपकार की ।

कवि वर्णन करता है—

स्वजाति की देख अतीव दुर्दशा,  
विगर्हणा देख मनुष्य मात्र की ।  
विचार के प्राणि समूह--कष्ट की,  
हुए समुत्तेजित वीर केसरी ।

उस महापुरुष को सदैव कर्तव्य, सेवा और परोपकार की धुन रहती है । उसके लिए वह प्राणों तक को हाथ में लिये फिरता है । -

व्रज वालों का भी प्रम किसी अलौकिक भावना के कारण कवि ने नहीं दिखाया । व्रज जन कृष्ण के रूप और गुण एवं उनकी सेवा-भावना पर मोहित थे । उद्धव के आने पर एक वृद्ध गोप देखिये किन शब्दों में इसी भाव की अभिव्यंजना करता है—

विचित्र ऐसे गुण हैं व्रजेन्दु में,  
स्वभाव ऐसा उनका अपूर्व है ।  
निबद्ध सी है जिनमें नितान्त ही,  
व्रजानुरागी जनकी विमुग्धता ।

❀ ❀ ❀ ❀

अनूप जैसा घनश्याम रूप है,  
तथैव वाणी उनकी रसांल है ।  
निकेत वे हैं गुण, विनीत हैं,  
विशेष होगी उनमें न प्रीति क्यों ?

कृष्ण की अतिमानुषी लीलाओं का भी कवि ने लौकिक रूप में वर्णन किया है । देखिये यमुना से कालीय नाग को सरिवार निकालने का कैसा मनुष्योचित वर्णन किया है—

अहीश को नाथ विचित्र रीति से,  
स्वहस्त में थे वर डोर को जिये ।  
बजा रहे थे सुरकी सुहुसुहुः,  
प्रबोधिनी सुग्धकरी विमोहिनी ।

❁ ❁ ❁ ❁

त्रिलोक होती जनता भयातुरा,  
सुकुन्द ने एक विभिन्न मार्ग से ।  
चढ़ा किनारे पर सर्प-यूथ को,  
उन्हे चढ़ाया वन ओर वेग से ।

जनता को भयभीत जानकर सर्पों को दूसरे रास्ते से वन की ओर खदेड़ दिया । इस सब वीर कृत्य में उनकी वररी ने भी पर्याप्त सहायता दी । वेणुनाद पर विमोहित करके, सर्पों को अपने वश में कर लिया था—

ब्रजेन्द्र के अद्भुत वेणुनाद से,  
सतर्क संचालन से सुयुक्ति से ।  
हुए वशी-भूत समस्त सर्प थे,  
न अल्प होते प्रति-कूल थे कभी ।

इसी प्रकार पूतना को मारने के कार्य का भी देखिये कैसे लौकिक रूप में वर्णन किया है—

परम पातक की प्रति-मूर्ति सी,  
अति अपावन पापिन पूतना ।  
पय अपेय पिलाकर श्याम को,  
कर चुकी ब्रजभूमि विनाश थी ।  
पर किसी चिर-संचित पुण्य से,  
गरल अमृत अर्भक को हुआ ।

विषमयी होकर वह आप ही,  
कवल काल-भुजंगम का हुई ।

पूतना को जहर चढ़ने में प्राचीन पुण्य संस्कारों को कारण बताकर कवि ने घटना को लौकिक रूप दिया है। शकटासुर, वक्रवत्स, घोटक, अरिष्ट प्रलम्ब आदि राक्षसों के इनन का भी ऐसे ही संक्षिप्त, संकेतिक रूप में, वर्णन कर दिया है, जिससे उसमें आलौकिकता की गन्ध न आये। आकस्मिक विपत्तियों के रूप में उनका वर्णन दिखाया गया है। और, उनके दूर होने में कृष्ण के बल के साथ, प्राक्तन पुण्य को भी कारण दर्शाया गया है—

शकट-पात व्रजाधिप पास ही,  
पतन अर्जुन वृत्त विशाल का ।  
पकड़ना निज चंचु कराल से,  
वक्र भयानक का बलवीर को ।  
बधन उद्यम दुर्जय वत्स का,  
कुटिलता अघ संज्ञक सर्प की ।  
विकट घोटक की अपकारिता,  
हरिनिपातन यत्न अरिष्ट का ।  
कपट रूप प्रलय—प्रबलचना,  
खलपन्ना पशुपालक न्योम का ।  
यह समस्त महा अनर्थ थे,  
व्रज-विभूषण हैं जिनसे बचे ।

इन विपत्तियों के टलने के कारण रूप में बताया गया है—

अति पुरातन पुण्य व्रजेश का,  
उदय था इस काल स्वयं हुआ ।

कंस के बुलाने पर, उस विपत्ति को टाकने के लिये लोग भगवान् से प्रार्थना करते हैं—

विपत्ति ज्यों शयलौ इतनी टलीं,  
प्रभु-कृपा बल, त्यों यह भी टले ।

हम दुखी जन का करुणानिधे,  
अतिविनीत निवेदन है यही ॥

इसी प्रकार गोवर्धन पर्वत को उगली पर उठाने की घटना का भी लौकिक रूप में समाधान करने की चेष्टा कवि ने की है। दिखाया है कि उस विपत्ति के समय, गिरिगुहाओं में छुपे ब्रजजनों की कृष्ण वही फुर्ती से सेवा करते घूम रहे थे, सेवा भाव में लगे—

पहुँचते वह थे शर—वेग से,  
विपत्त-संकुल ठौर-समस्त में ।

तुरत थे करते वह नाश भी,  
विपत्त प्रस्तुत को वरवीर लौं ॥

लख अलौकिक स्फूर्ति सुदत्तता,  
चकित स्तम्भित लोग समस्त थे ।

अधिकतर बंधता यह ध्यान था,  
ब्रज-विभूषण हैं शतशः बने ॥

उगली पर पहाड़ उठाने की यात कैसे चली—

लख अपार प्रसार गिरीन्द्र में  
ब्रज धराधिप के प्रिय पुत्र का ।

सकल लोग लगे कहने, उसे  
रख लिया उंगली पर श्याम ने ।

इसी प्रकार दावानल लगने आदि की घटनाओं का भी कवि ने ऐसा ही लौकिक मानुषिक रूप-वर्णन किया है, जिससे उनमें ब्रह्म-बुद्धिजा गूत न हो। यद्यपि अलौकिकता का भाव भी कहीं कहीं आ गया है, जैसे कि कृष्ण को कालिय नाग के सिर पर खड़े हुए वर्णन करने के प्रसंग में—

फणीश शीशोपरि राजती रही,

सुमूर्ति शोभामयि श्रीमुकुन्द की ।

किन्तु, तथापि कवि ने अपनी यात को निभाने की पूर्ण चेष्टा की है और कृष्ण का परोपकारी, सेवा-व्रती, देश-भक्त, कर्तव्यनिष्ठ और अपार

शक्ति-शाली महापुरुष के रूप में ही चित्रण करने का प्रयत्न किया है। अतः प्रश्न-गत उक्ति की सत्यता सम्यक्तया प्रमाणित हो जाती है।

३—कामायनी के मूल में जो आख्यान है, उसका विवेचन करते हुए कवि की दार्शनिक पृष्ठ-भूमि पर प्रकाश डालिये।

उत्तर—कामायनी का आख्यान, जैसा कि प्रमाट जी ने स्वयं ही कामायनी के आसुस में अनेक प्रमाण देकर सिद्ध कर दिया है, वेद, उपनिषद् और पुराण आदि के आधार पर स्थित है। इन्हीं ग्रन्थों में विपरीत हुए घटना-सूत्रों को एकत्रित कर, कवि ने अपनी योजना और कल्पनानुसार कामायनी के कथानक का निर्माण किया है। कामायनी में मानव-सृष्टि के आदिम काल का इतिहास वखित हुआ है। मनु को भारतीय प्राचीन ग्रन्थों में मानव-सृष्टि का प्रथम उत्पादयिता आदि पुरुष माना गया है, जिसने मानव की उत्पत्ति भी की और मानव जीवन का विकास भी किया। मनु के साथ श्रद्धा और इडा दो पात्र और हैं, सृष्टि—उत्पत्ति के इम महानाटक में। इनमें से एक के सहयोग ने मनु मानव का उत्पादन करते हैं और दूसरी के साश्चर्य से मानव जीवन या भौतिकता का विकास करते हैं। भारतीय पुराणों के आधार पर अनेक मन्वन्तर हो चुके हैं, जिनमें विभिन्न मनु हुए। किन्तु .स आख्यान से जिस मनु का सम्बन्ध है, वह उन मनुओं में अन्तिम वैवस्वत मनु है, जिन्होंने इस मन्वन्तर की सृष्टि की। ये सूर्य-पुत्र हैं और सृष्टि का यह कल्प भी सौर कल्प कहलाता है। अतः इस मन्वन्तर के प्रथम पुरुष या प्रजापति ये ही वैवस्वत मनु हैं। इनके सम्बन्ध में वेदों में अनेक कथाएं उल्लिखित हैं, जिनके सूत्र परस्पर विशिखलित हैं। उपनिषद् पुराण आदि में भी मनु के जीवन-सम्बन्धी इसी प्रकार की विशिखलित अनेक घटनाओं का वर्णन है। उनमें जल-प्लावन (प्रलय) के पश्चात् देवांशभूत मनु के द्वारा श्रद्धा और इडा के संयोग से मनुष्य सृष्टि का उत्पादन और विकास करने की घटना भी एक है, जिसका विगद वर्णन हुआ है। साथ में श्रद्धा और इच्छा के पारस्परिक विरोध का भी वर्णन है। प्रसाद जी ने इन्हीं प्राचीन ऐतिहासिक य पौराणिक कथा-सूत्रों को एकत्र जोड़कर, उनमें अपनी अद्भुत कल्पना का

रंग देकर, कामायनी के कथा-सूत्र का निर्माण किया है। उसमें मनु के इसी सर्जन व्यापार का वर्णन हुआ है, श्रद्धा और इडा के सहयोग से।

कामायनी में प्रमुखतया तीन पात्रों का चरित्र-चित्रण हुआ है—मनु, श्रद्धा अथवा कामायनी और इडा। इन तीनों के ही जीवन का आधार लेकर कथानक चलता है और उन्हीं में समाप्त हो जाता है। मनु सूर्य-पुत्र थे, अतः देवता थे। प्रलयानन्तर जब एक चूहद्वय अस्स्य द्वारा उनकी नौका एक उच्च पर्वत-शृंग पर पहुंचा दी गई, तो मनु उतर कर प्रकृति के मौन्दर्य से मुग्ध हो, एक जगह बैठ जाते हैं, अपनी जाति—देवताओं—की सृष्टि का संहार होने पर, उनके हृदय से निराशा भरी है। क्रमशः चिन्ता का उदय होता है। मनु देवताओं के विनाश के कारणों पर चिन्ता करते हैं। देव-सन्तति मनु में मानवता के प्रथम लक्षण चिन्ता का उदय होता है। इसी चिन्ता में पड़े मनु देवताओं की कर्म की ओर उपेक्षा से भरी विलास वृत्ति को ही उनके विनाश का कारण मानते हैं। इसी चिन्ता में, प्रातः होता है। आशा का उदय होता है। मनु एक गुफा में निवास बनाकर, यज्ञ-कर्म करने हैं। एक दिन समुद्र तट पर उनकी श्रद्धा से भेंट होती है। श्रद्धा को प्राचीन ग्रन्थों में काम गोत्र में उत्पन्न बताया गया है। ऋग्वेद में श्रद्धा और मनु दोनों का दो ऋषियों के रूप में, दो सूक्तों में वर्णन है। अतः श्रद्धा भी देवांश से उत्पन्न बालिका थी। दोनों परस्पर साथ रहते हैं। जीवन के सुखोपभोग के साधन आज़ुटते हैं। काम-प्रेरित मनु कामजा या कामायनी श्रद्धा के समर्पण हो जाते हैं। एक असुर पुरोहित के सुक्लाव से पशुवलि यज्ञ की तैयारी मनु करते हैं, जिससे श्रद्धा रुष्ट ह्रांती है, किन्तु मनु की विजय होती है। मनु में रजोगुणी देवत्व की अधिकार-लिप्सा प्रबल होती है। कर्मप्रवृत्ति जाग उठती है। श्रद्धा उन्हें कर्म तपस्या आदि से हटाकर स्नेह ममता की ओर खींचती है। मनु स्वार्थी हो जाते हैं, श्रद्धा उपेक्षित हो जाती है। किन्तु वह गर्भिणी है, अतः उसके हृदय में आगामी स्नेह-प्राणी के लिए अगाध ममता जाग उठती है। वह उसके सुख-साधनों के जुटाने में लीन रहने लगती है। अतः मनु की उपेक्षा उसे इतनी नहीं अखरती। किन्तु मनु श्रद्धा पर एकान्त अधिकार चाहते थे। वे नहीं देख सकते थे कि श्रद्धा उनके अतिरिक्त किसी

अन्य को अपना प्यार दे। एक दिन रूपां में जल्पर निकल जाते हैं, श्रद्धा को उसी वशा में छोड़कर। वे सरस्वती के किनारे-किनारे मारस्वत प्रदेश में पहुँचते हैं, जहाँ उनका वहाँ की अधिष्ठात्री देवी इडा से साक्षात्कार होता है, जो अत्यन्त गुभावनी और प्रभावमयी थी। वह मारस्वत प्रदेश का शासन करने का कहती है। इडा की उत्पत्ति मनु द्वारा कृत पाक-यज्ञ में हुई थी। इस दृष्टि से उसके जनक मनु थे। किन्तु मनु उस पर आसक्त हो, उसके साथ जाकर रहने लगे। वहाँ जाकर उसी के संमर्ग से मनु राज्य, समाज आदि की स्थापना करते हैं। प्रजा का वर्ण-विभाग करते हैं और राज्य-सत्ता का विस्तार करते हैं। अर्थात् का विकास होता है। मनु सब के लिए नियम बनाकर स्वयं उनमें स्वतन्त्र रहना चाहते हैं। वे अपने को प्रजापति समझ लेते हैं। इडा उन्हें नियम-पालन के लिए कहती है। उनके न मानने पर इडा रुष्ट होकर जाना चाहती है। मनु साधिकार उसे पकड़ते हैं, जिममें देवगण कुपित होते हैं, इस अनुचित कृत्य पर। प्रजा विद्रोह करती है, युद्ध होता है और मनु-आहत होकर गिर पड़ते हैं।

उधर यह सारा दृश्य श्रद्धा को स्वप्न में दिखता है। वह मनु को बुझने के लिए अपने पुत्र मानव को लिए निकल पड़ती है और खोजती बुझती, उसी समय पर मनु के पास पहुँचती है, जब मनु आहत हुए भूमि पर पड़े थे। मनु उससे मिलकर गान्धि प्राप्त करते हैं, जो उससे वियुक्त होने पर सोई गई थी। इडा से वे अत्यन्त विरक्त हैं, किन्तु श्रद्धा की ओर किये अपने व्यवहार पर भी उन्हें पश्चात्ताप है। वे रात को ही अकेले निकल जाते हैं अज्ञात रूप में। प्रातः इडा और श्रद्धा का मिलाप होता है। श्रद्धा इडा को समझाती है। इडा अपनी मूर्खता पर पछताती है। श्रद्धा अन्त में अपने पुत्र को इडा के पास छोड़कर स्वयं मनु की खोज में निकलती है। मनु उसे सरस्वती के तट पर एक गुफा में मिलते हैं। मनु उस समय ध्यान-लीन हुए परम पुरुष परमात्मा का दूर से आभास देख रहे थे। श्रद्धा के पहुँचते ही उन्होंने उसे उसी ज्योतिर्मय परम पुरुष के पास ले चलने को कहा। श्रद्धा उनका पथ-प्रदर्शन करती हुई, हिमालय

पर चढ़ने लगती है। वे एक ऐसे स्थान पर पहुँचते हैं, जहाँ भूमि की गीमाँ लुप्त हो जाती हैं। अन्तरिक्ष लोक के दर्शन होते हैं। कवि ने यहाँ आध्यात्मिक रहस्य का वर्णन किया है। मनु को सुदूर अन्तरिक्ष में तीन चमकते हुए पृथक् पृथक् प्रकाश-विन्दु दिखाई देते हैं। कवि ने इनका इच्छा-लोक, ज्ञान लोक और कर्म-लोक के प्रतीक-रूप में वर्णन किया है। मनु के पूछने पर श्रद्धा प्रत्येक का परिचय देती है और महत्व समझाती है। श्यामल कर्म, लोक है, जहाँ कर्म, अशान्ति और असन्तोष है। गीसरा ज्ञानलोक है, जहाँ बुद्धिचक्र चलता है, यह तर्कमय शुष्क है, यहाँ मोक्ष है, पर सन्तोष या आनन्द नहीं। पिपासा यहाँ नहीं छूटती। श्रद्धा इनका रहस्य समझाती है कि तीनों पृथक्-पृथक् रहते हुए जीवन के दुःख-दुन्दुओं से जनक हैं, किन्तु परस्पर मिलकर सफल और पूर्ण जीवन के कारण हैं। श्रद्धा के हंसने पर तीनों विन्दु एक प्रकाश रेखा से मिले हुए दिखाई देते हैं। मनु इस रहस्य को पहिचानते हैं। तीनों विन्दु एक रूप में प्रज्वलित होते हैं और मनु को शिव के डमरु का अनाहत नाद सुनाई पड़ता है, जेसमें वे लीन हो जाते हैं। इसके आगे आनन्द भूमि का वर्णन है। इडा गी वहाँ मानव के साथ आ जाती है। वहाँ परम पुरुष और प्रकृति परस्पर मेले अनन्त आनन्द में डूबे दिखाई देते हैं। मनु वहाँ कैलाश की ओर अक्षय आनन्दलोक अथवा शिवलोक का वर्णन करते हैं, जहाँ एकान्त आनन्द की नित्य दशा है। मनु मानव को उपदेश देते हैं। कथा समाप्त हो जाती है।

आ यात्मिक रूपक का भी कवि ने उतनी ही सतर्कता से निर्वाह किया है, जितनी वे कि कथा वस्तु का। आध्यात्मिक पक्ष में श्रद्धा और इडा दोनों मन की वृत्तियाँ हैं। एक के मूल में काम या कामना है और दूसरी के मूल में ज्ञान है। श्रद्धा आदर और विश्वास-मूलक गहन रतिका नाम है और इडा बुद्धि या प्रज्ञा का नाम है। श्रद्धावृत्ति आनन्द और शान्ति का कारण है और इडा तर्क-वितर्कमयी होने के कारण वेत्ते का। इन दोनों के ही साहचर्य से, मन की अथवा मन के प्रतीक मनु गी, इसीलिये, आनन्दमय और असन्तोषमय दो दशाएँ होती हैं। इन तीनों



के ही चरित-वर्णन रूप में कामायनी का कथानक चलता है, जॉकि मानव सृष्टि के जन्म और मानव मन के विकास की ही कथा है। मा के साथ श्रद्धा या रति का समागम होने से मानव की उत्पत्ति दिखाई गई है। मन अपनी मदमद विवेकिनी बुद्धि या हृदा में प्रेरित होकर अनेक कर्मजालों का विस्तार करता है। मनु ने हृदा के संयोग में ही राज्य-तन्त्र या प्रजा-शासन की व्यवस्था की। यह विज्ञानमयी सृष्टि मनुष्य बुद्धि-संयोग में करता है। यह बुद्धि या हृदा मनुष्यों की जन्म-वही गई है। श्रद्धा मनु का पथ-प्रदर्शन करती हुई उन्हें आनन्द-लोक में पहुँचा देती है और बुद्धि उसे कर्मजाल में फँसाकर त्रिपे-प्रस्त बना देती है। कथानक में, मनु में, प्रलयान्त पर, मानवी भावनाओं, चिन्ता, आशा आदि का उद्वेग होता है, तो वे मानव रूप में आते हैं। बाद में उन्हें पृथक् पृथक् समयों में श्रद्धा और हृदा दो अथवा प्रमुख मानवी वृत्तियाँ मिलती हैं। मनु इन दोनों के सादृश्य से विभिन्न सृष्टियों—मानव सृष्टि और विज्ञान सृष्टि—को जन्म देने है। अन्त में फल भी दोनों से पृथक् पृथक् ही प्राप्त करने है। मनु जब हृदा का अनुसरण करते हुए शासन करते हैं, तो अहं-भाव का उद्वेग होता है। संघर्ष उपस्थित होता है और वे घायल होते हैं। यह दुःख वे श्रद्धा से रहित और बुद्धि के सहित होकर पाते हैं। इसी दुःखावस्था में उन्हें श्रद्धा का फिर संयोग मिलता है। उनमें फिर मनोप जाग्रत होता है। श्रद्धा उन्हें इन चक्रों से निकालकर, पथ-प्रदर्शन करती हुई इन्द्रा, कर्म और ज्ञान लोकों का रहस्य समझाती हुई, आनन्द के शाश्वत लोक तक पहुँचा देती है। त्रिपुर-तीन विन्दुओं—के वर्णन ढाग भी यही संदेश दिया गया है कि इच्छा, कर्म और ज्ञान, तीनों से सामन्जन्य या एकता स्थापित कर, मानव-जीवन पूर्ण बन सकता है और यह एकता श्रद्धा से सम्बन्धित होने से ही स्थापित हो सकती है। तीनों विन्दुओं को श्रद्धा के हास्य की आभा ही मिलाकर एक रूप में का देती है। हमसे यही सूचित होता है, श्रद्धा से युक्त मनुष्य ही इच्छा, ज्ञान और कर्म का पारस्परिक समन्वय करके, पूर्णता प्राप्त कर सकता है, इन तीनों के पृथक् पृथक् रहने में तो मनुष्य भटक कर क्लेश ही पाता है। श्रद्धा से युक्त मन की वही निराधार

और विजिह्वद्गा होती हैं, जो मनु की हुई थी। श्रद्धा से इन तीनों विन्दुओं को अनुस्यूत करके ही मनुष्य आनन्द-लोक की प्राप्ति कर सकता है, जहाँ समस्त आनन्द की स्थिति है, जो शिवलोक है। शिव इसी नित्य शाश्वत आनन्द के प्रतीक है मंगलमय। मानव-जीवन की पूर्णता का यह पथ दिखाना ही कवि को अभीष्ट है। कवि के अनुसार इसी प्रकार से मानव अपने चरम लक्ष्य आनन्द (कल्याण) को पा सकता है। कामायनी के आध्यात्मिक रूपक का यही रूप और यही निष्कर्ष है।

इसके अतिरिक्त कवि ने इस रूपक से, आधुनिक युग के प्रति भी पथ-प्रदर्शनात्मक सूक्ष्म संकेत दिये हैं। श्रद्धा भावुकता के युग का प्रतीक है। इटा वर्तमान बुद्धिवाद के युग का प्रतीक है। मनु मानव का प्रतीक है। भावुकता का युग विज्ञान या बुद्धि से त्रियुक्त होने से रूढ़ि-मूलक अविकास-शील था। वर्तमान युग केवल बुद्धि का सहारा लेकर, श्रद्धा और विश्वास-रहित होकर, अनेक वर्ग-जाति-संघर्षों का जनक है, जिससे आनन्द के स्थान में अमन्तोष उत्पन्न होता है। श्रद्धा और बुद्धि दोनों के प्रभाव में कर्म करके मनुष्य भिन्न भिन्न फल प्राप्त करता है। कवि दोनों युगों के बीच की राह बताता है। विज्ञान बुद्धि अहंभाव और आसुरी भाव की जनयित्री है। अतः उसके साथ श्रद्धा की भी नितान्त आवश्यकता है, तभी मनुष्य उचित कर्म के द्वारा चरमफल-आनन्द-की प्राप्ति कर सकता है। श्रद्धा और बुद्धि इन दोनों के सहयोग में युक्त मानव, उनके अनुसार ही उचित कर्म करता हुआ, नव व्यवस्था का निर्माण करे, तभी, उसका मंगल है, अन्यथा नहीं। बुद्धि से रहित बोरी श्रद्धा या भावुकता मनुष्य को भटका सकती है और भावुकता-विहीन बुद्धि भी मनुष्य को राक्षस बना सकती है। अतः इन दोनों के उचित समन्वय में ही जीवन की पूर्णता है। इसी समन्वय की दशा में किये कर्म शान्ति और एकांत मंगल विश्व को दे सकते हैं।

४. "श्रीमती महादेवी वर्मा कल्याण की सधसे बढ़ी कवयित्री हैं।"

इस वचन की सम्यग् व्याख्या कीजिये।

उत्तर—करुण भावना, एक वेदना या टीस मी की अनुभूति श्री महादेवी घर्मा के काव्य की प्रधान विशेषता है। यह विशेषता अन्य किसी कवि में उपलब्ध नहीं होती। करुण भाव की एक सूक्ष्म किन्तु व्यापक सी वेदना का इनके काव्य में बड़ा विणद वर्णन है। कवयित्री को वेदना से विशेष प्रेम है, उसके स्वभाव में यह भाव निहित हो गया है। उसने अपनी इस करुण-प्रिय वृत्ति के विषय में स्वयं लिखा है कि उसकी रचनाओं का प्रारम्भ करुण रस से ही हुआ था। सर्वप्रथम एक करुण कहानी ही लिखी गई थी, मौं छन्दों में, मा से सुनकर। पश्चात् भी यह करुण वृत्ति उसकी अधिकाधिक विकसित होती गई और अन्त में वह एक वाद के साम्प्रदायिक रूप में आ गई। कवि की अधिकांश रचनाओं में यह करुण भावना, अनेक मधुर और सुन्दर रूपों में चित्रित मिलेगी। उत्तरोत्तर उसकी करुण भावना का विकास होता गया है—वह व्यष्टि से समष्टि की ओर अग्रसर होती गई है। व्यक्तिगत करुण भावनाएं विस्तृत होती होती विश्व-गत हो गई हैं। करुणा की ऐसी व्यापक और निरन्तर भावना अन्य किसी के काव्य में नहीं है। अतः इस युग में इन्हें करुण की सबसे बड़ी कवयित्री कहा जा सकता है। किन्तु यहां करुणा का शास्त्रीय शोक-जन्य अर्थ लेने से काम नहीं चल सकता। कारण, उस करुण में और इनके करुण वाद में बहुत अन्तर है। शास्त्रीय करुण रस का शोक स्थायी भाव होता है। इनकी करुणा विलक्षण है। वह एक रहस्यवादी की करुणा है। वह अनन्त है, जन्मान्तरों से चली आ रही है। वह जीवन का सत्य है, जो अनेक रूपों में विकसित होता है। कवयित्री के चिर सुन्दर अलक्ष्य प्रियतम ने वह पीढा उर में भर दी है। कवि उसी में तन्मय हो गया है। अब वह उसकी आहना से चिपट गई है। कवि के जीवन का वही आधार बनी हुई है। कवि उसके बिना जीना नहीं चाहता, मोक्ष भी नहीं चाहता उसके अभाव में, प्रत्युत मिलन भी नहीं चाहता, यदि उससे उस अलौकिक वेदना की शान्ति हो जाती है। वह प्रकृति और प्रिय दोनों में अभिव्याप्त दीखती है। अतएव वह चाहता है, उसकी इस मधुर अनुभूति का अन्त न हो—

पर शेष नहीं होगी यह  
मेरे प्राणों की पीड़ा  
तुमको पीड़ा में डूबा  
तुममें डूबूंगी पीड़ा—

यह पीड़ा प्रियतम की एक ही चितवन ने दे डाली थी—

इन ललचाई पलकों पर  
पहरा था जय व्रीडा का ।  
साम्राज्य मुझे दे डाला  
उस चितवन ने पीड़ा का ।

तभी से कवयित्री को रोते रोते युग बीत गये । आँखें आंसुओं से  
खाली हो गई है—

उस सोने के सपने को  
देखे कितने युग बीते,  
आँखों के कोप हुए हैं,  
मोती बरसा कर रोते ।

अतएव प्रिय—प्रदत्त होने के कारण यह पीड़ा 'मधुमय' मधु' 'मधुर'  
मदिरा की मस्ती' जैसी होगई है । कवि को उसी में चिरशान्ति मिलती है ।  
कवि उसी में लीन होजाना चाहता है—

तुम अमर प्रतीक्षा हो, मैं  
पग विरह पथिक का घीमा ।  
आते जाते मिट जाऊं,  
पाऊं न पंथ की सीमा ।

यह करुण भावना यद्यपि विरह—जनिता है, तो भी प्रिय का कुछ पता  
नहीं, वह अलक्ष्य है, अस्पष्ट है और कवयित्री का उससे मिलन भी कभी  
ही स्वप्न में होता है । अतः उस विरह—वेदना का कभी अन्त नहीं होता । वह  
मधुर टीस की तरह सदैव बनी रहती है । कवि के लिए वही प्रिय होगई है,  
वह प्रिय तक पहुंचना नहीं चाहता । अपितु, मार्ग में पीड़ा में ही लीन होजाना

चाहता है । प्रिय को तो मिलने ही कवि की जीवन-भूत पीड़ा का ही अन्तिम मिट जायगा । शन एव कवि मिलन से गपरागा है—

वह सुनहला धाव मेरा,  
 गंक उर घनमार या ।  
 टढ़ जायगा अन्तिम मेरा,

कवयित्री नहीं चाहती, कभी यह पोंग का मादक संसार समाप्त हो-  
 मेरे छोटे जीवन से देना न कृति का पग भर,  
 रहने दो प्यासी आँसु भरती छाँसू के मागर ।

वह प्रिय का भी इन्हीं झलकती आँसुओं से म्वागत करना चाहती है—  
 विद्याती तं पथ में करणेश, छलकती आँसु, हंसते छोड ।

वह पीटा के बदले में स्वर्ग भी नहीं चाहती—

पया अमरों का लोक मिलेगा,  
 तेरी करुणा का उपहार ।  
 रहने दो हे देव अरे,  
 यह मेरा मिटने का अधिकार ।

कवयित्री ने अपने इस विशद और गंभीर पीड़ा-वाद को बड़े संयम से प्रकट किया है—

मेरी आँहें सोती हैं इन आँसुओं की चोटों में,  
 मेरा सर्वस्व रूप है इन दीवानी चोटों में ।

आँहें बाहर नहीं निकल सकतीं । होंठ बन्द कर देते हैं । किन्तु तो भी जितना व्यापक और गंभीर करुण या वेदना का वर्णन महादेवी की कविता में पाया जाता है, वह अन्यत्र नहीं । कवयित्रियों में भी मीरा की वेदनानुभूति महादेवी के समझ रखी जा सकती है, किन्तु मीरा की करुण भावना में उसकी व्यक्तिगत अनुभूति की प्रधानता थी । उसके अपने ही हृदय की वेदना का स्वाभाविक व्यंजन उसके काव्य में हुआ है, उसमें सरलता है और स्वानात्मिकता है । अनुभूति उसमें प्रधान है, वह भी अनन्त वेदना है, जिसका अद्विष्टान्त-लक्षित नहीं होता । किन्तु वह किसी निश्चित चिन्तन-पद्धति का अंग नहीं है ।

इधर महादेवी की करुणा एक रहस्यवादी की करुण भावना है, जिस विलक्षणता का उपयुक्त उदाहरणों में स्पष्टीकरण हुआ है। वह स्वाभाविक है, जीवन के साथ ही उद्भूत—

विरह का जल-जान जी मन विरह का जल-जान रे ।

कवि के लिए यह एक निश्चित विचार-धारा है, जो चिरन्तन है, सत्य है और एक मात्र विश्व के लिए मुक्ति-द्वार है। कवयित्रों के स्वयं के शब्दों में, “जीवन के इतिहास में पशुता से पशुता की, कठोरता से कठोरता की और बुद्धि से बुद्धि की, कभी पराजय नहीं हुई। इसलिए परीक्षित सिद्धान्त को जैसी नयी कम्पौडी हम चाहते थे, वैसी लेकर हमारा ध्वम युग आया है। इसके ध्वंसावशेष में निर्माण का कार्य मनुष्यता, करुणा, और भावना मूलक विश्वासही से हो सकेगा, यह मैं नहीं भूलना चाहती।”

इसी सिद्धांत को लेकर महादेवी के वेदना-वाक्य का निर्माण हुआ है। अतएव उनके काव्य में करुण भावना या वेदना का इतना मधुर और सुन्दर अभिव्यजन हुआ है। करुण का ऐसा अभिव्यजन अन्य किसी कवयित्री में उपलब्ध नहीं, अतः इन्होंने अर्थों का उद्देश्य करके उपयुक्त प्रश्न-गत उक्ति कही गई है।

६. आधुनिक हिन्दी काव्य में, प्रकृतिचित्रण की विविध शैलियों का विवेचन कीजिये और पन्त, प्रसाद, निराला एवं माखनलाल चतुर्वेदी के प्रकृतिचित्रण पर अपने विचार प्रकट कीजिये।

उत्तर—रीतिकाल से लेकर प्रकृति-चित्रण की जो धारा चली आ रही थी, उसका आधुनिक काज के हिन्दी साहित्य में कई रूपों में विकास होता है। पूर्व परम्परा के अनुसार प्रकृति कवि की भावना का अंग बनती थी, उस के रूप को उद्दीप्त करने वाली। कवि लोग विविध रसों या भावों के प्रसंगों में उनके अनुरूप ही प्रकृति के उच्चेतक रूपों का चित्रण करते थे। प्रकृति-चित्रण उनका साध्य नहीं होता था, अपितु उनकी रस-प्रक्रिया का साधन ही होता था, प्रकृति के किसी सुन्दर दृश्य का चित्र उतारना उनका ध्येय नहीं होता था, ध्येय तो उनका अपने काव्य में वर्तमान अंगी रस का परिपाक ही होता था। रीतिकाल का प्राकृतिक चित्रण प्रधानतया इसी ढंग का है। षड् तुम्ह

वर्णन भी इसी ढंग में हुआ है। इसी के साथ प्रकृति-चित्रण की एक अन्य शैली भी चली आरही थी भक्ति-काल से। इसमें भी प्रकृति-चित्रण मुख्य नहीं होता, अपितु वह उपदेशक की उपदेश वृत्तिका अंग होता है। प्रकृति के नाना व्यापारों का वर्णन करके कवि उनसे उपदेश देता है। भक्तिकाल में इस शैली में काफी प्रचार रहा। रीतिकाल में भी यह चलती रही, परन्तु प्रधानता प्रथम प्रकार की शैली की ही रही, शृंगार के अंग रूप में ही प्रकृति-वर्णन हुआ। इन दोनों ही रूपों में प्रकृति के गौणरूप से अधूरे एंकागी चित्र ही मिलते हैं।

किन्तु इस उद्दीपन-वर्णन में भी, कई कवियों की शैली में एक अन्य ढंग की प्रकृति-चित्रण-शैली का भी आभाम मिलता है। यह ढंग संस्कृत कवियों के अनुकरण पर, प्रकृति को अपने रतिभाव का आलम्बन मानकर प्रकृति का चित्रण करना है। कवि प्रकृति के रमणीय और नैसर्गिक रूप पर विमुग्ध होकर, बड़े उत्साह से, उसके उस मधुर और मोहक रूप का शब्द-चित्र उपस्थित करता है। उसमें कवि की दृष्टि जितनी भी सूक्ष्मदर्शिनी होगी, उतनी ही उसे सफलता मिलेगी। कवि प्रकृति के त्रिविध रूपों का ऐसा संश्लिष्ट चित्रण करता है कि प्रकृति का एक २ दृश्य सजीव हो उठता है आँखों के सामने। इस ढंग में कवि का प्रकृति के प्रति स्वाभाविक अनुराग व्यक्त होता है। रीतिकाल के सेनापति जैसे कुछ एक कवियों को छोड़कर, इस प्रकार के प्रकृति-चित्रण का, अन्य कवियों में अभाव है।

इन्हीं के साथ एक अन्य शैली भी मिलती है, जिसमें कवि अपनी अलंकारप्रियता के लिए ही प्रकृति-वर्णन को अपना लेता है। यह वर्णन धितकूल अस्वाभाविक और शुष्क होता है।

प्रकृति-वर्णन की ये ही प्रमुख प्रवृत्तियाँ या शैलियाँ आधुनिक काल में चली आईं। आधुनिक काल के प्रथम युग-भारतेन्दु युग—में तो इन्हीं परिपाटियों का निर्वाह हुआ। कवि लोग, जोकि मुख्यतया ब्रजभाषा में काव्य-रचना करते थे प्राचीन साहित्य से अप्रभावित नहीं रह सके। उन्होंने इन्हीं प्राचीन परिपाटियों में ही प्रकृति वर्णन प्रवृत्त रखा। प्रधानता इस युग में भी प्रकृति का रस या भाव के उद्दीपक रूप में ही वर्णन करने की रही। किन्तु अन्य शैलियों में भी थोड़ा बहुत वर्णन हुआ। ऐसा दो चार ही कवियों

की कविता में हुआ है कि प्रकृति के प्रति कवि का स्वतंत्र अनुराग प्रकट हुआ हो। अन्यथा तो पुरानी लगी-बंधी परिपाटी में ही प्रकृति-चित्रण होता रहा जो इसोलिए पूर्ण नहीं है। उसमें निर्जीवता है, सजीवता नहीं झलकती। किन्तु अन्य शैली में भी कविताएँ हुईं। इस शैली की रचनाओं में प्रकृति को सजीव अनुभव कर कवि के भावोद्गार निकले हैं। देश भक्ति की कविता में स्वदेश का सजीववत् वर्णन हुआ है। देशभक्ति के अतिरिक्त जैसे भी स्वतंत्र रूप में कई-ठा० जगमोहनसिंह, बा०बालमुकुन्द गुप्त आदि—कवियों ने प्रकृति के स्वाभाविक रूपों के प्रति अनुराग प्रकट किया है। प्रकृति के स्वाभाविक रूपों से उपदेश दिलवाने के प्रवृत्ति भी बनी रही और प्रकृति के विविध उपादानों का आलंकारिक और अतएव कृत्रिम सा वर्णन करने की प्रवृत्ति भी बनी रही।

अगले द्विवेदी-युग में प्रकृति-वर्णन में परिष्कार होता है। प्रकृति का उद्दीपन रूप में वर्णन करने की प्रवृत्ति का इतना जोर नहीं रहा। कवियों की प्रवृत्ति प्रकृति के सुभग सुन्दर रूपों के स्वाभाविक चित्रण की ओर ही अधिक होने लगी। कवि गण प्रकृति के प्रति स्वाभाविक अनुराग का प्रदर्शन करते हैं। प्रकृति के विविध सरस रूपों का भावमय और अपने हृदय के नैसर्गिक प्रकृति-प्रेम से पूरित चित्र उतारते हैं। श्रीधर पाठक और आचार्य श्री शुक्ल जी के नाम इस विषय में सबसे पहिले लिये जा सकते हैं। प्रकृति इनके काव्यों में प्रधान वर्ण्य विषय है, वह किसी भाव का अंग होकर नहीं आई है। इसके अतिरिक्त प्रकृति वर्णन की दूसरी परिपाटी - उद्दीपन रूप में वर्णन करने की—भी चलती रही है। इस काल में प्रकृति-वर्णन कवि का एक स्वतंत्र विषय बन जाने पर भी, कवि का उससे रागात्मक या सवेदनात्मक सम्बन्ध इतना विकसित नहीं होता। उद्दीपन रूप में तो कवि की दृष्ट प्रकृति पर एकांगी रूप में पड़ती है। कवि अपने भाव या रस के अननुकूल प्राकृतिक रूपों के प्रति तटस्थ होता है। प्रकृति का आलम्बन रूप में वर्णन करने की परिपाटी में भी स्थूल रूपों के चित्रण की ही अधिक प्रवृत्ति है, कवि का भावावेश उसमें उतना नहीं है, जितना कि नवीन काल में मिलता है। कवि प्रकृति का स्वाभाविक और विशद चित्र उपस्थित करता है, उसमें उसकी



भाष्य का विषय रूप में नहीं आता है। कवि का व्यक्तित्व पृथक् बना रहना है। वह प्राकृतिक रस के उल्लास में डूबता नहीं होता, दोनों के साथ ही प्राचीन परिपाटी, प्रकृतिका आचारिक यौवन ही परिपाटी, भी चलती रही है प्रकृतिका उपदेश-दायी वर्णन भी होता रहा है। किन्तु प्रगतिशील-काल में स्थूल प्रकृति के मधुर सुन्दर दृश्यों का स्वाभाविक, विशद और स्थानत्र चित्रण करने की ही अन्त में हो जाती है, उद्योग रूप में प्रकृति का निर्भीक वर्णन करने की ओर कवि की उतनी रुचि नहीं रहती। द्विवेदी काल के पश्चात् के नवीन विकास-काल में प्रकृति-वर्णन का नवीन रूपों और शैलियों में प्रिय प्रकाश होता है। प्रकृति का विविध दृष्टिकोणों में चित्रण होता है।

इस काल में जैसे अन्य अनेक साहित्यिक कालों की अवधारणा होती है, वैसे ही प्रकृति-वर्णन भी एक काल के रूप में आ जाता है। प्रकृति कविता का प्रधान विषय बन जाती है। छायावाद में, इस नवीन प्रकाश काल में, प्रकृति-वर्णन कई रूपों में देखा जाता है। कविने प्रकृति के नैसर्गिक रूपों पर मुख्य होकर उसके सुन्दर रूपों के चित्र उतारे हैं, जो अत्यन्त सजीव, अनन्यन्त मधुर और मोहक हैं। कवि की प्रकृति के प्रति स्वाभाविक रसि प्रकृत होनी है, ऐसी कविताओं में कवि का नैसर्गिक आन्तरिक उल्लास प्रतिपद में उद्गलता है। कवि ने प्रकृति के सुन्दर और असुन्दर दोनों रूपों को प्यार किया है। उद्योग रूप में भी जो वर्णन इस युग में होता है, वह भी प्राकृतिक वस्तुओं की सूची गिनाने मात्र रूप में नहीं है, अपितु भाव या रस के अनुकूल प्रकृति के रूपों के संश्लेष चित्रण द्वारा हुआ है, जिसमें दृश्य पूर्ण होता है। इसमें चित्रमयता और विशदता दोनों हैं। प्रकृतिका आलंकारिक चित्रण भी इस युग में भिन्न रूप में होने लगता है, कवि नवीन प्रतीकात्मक पद्धति का आश्रय लेता है। विविध नवीन प्रतीकों की साम्ययोजना द्वारा कवि प्रकृति के चित्र उपस्थित करता है, जो संकेतमय हैं। यह साम्य योजना कवि भावों का चित्र उतारने को, प्राकृतिक वस्तुओं को उपमान बनाकर भी करता है और प्रकृति के रूप का भावमय चित्र उतारने को, भाव-प्रतीकों को उपमान बनाकर भी। वह 'फूल सा कोमल भाव' भी कहता है और "भाव सा कोमल फूल" भी कहता है।

प्रकृति को आलंकरण बनाकर उसका चित्रण करने वाले कवियों में भी कई शैलियाँ या दृष्टिकोण हैं ।

एक शैली में, कवि प्रकृति में स्त्री रूप की भावना करके, उसके मधुर रूपों और रसमय व्यापारों (चेष्टाओं) का वर्णन करता है । छायावादी प्रकृतिकाव्य की यह एक प्रमुख विशेषता है । शृंगार-वर्णन अधिकतर इसी रूप में किया गया है ।

अन्य शैली में, कवि प्रकृति का अपनी भावनाओं में रंग कर अनुरंजित वर्णन करता है । उमे वह रुदन में रोती और हसी में हंसती दिखाई देती है । प्रकृति का ऐसा वर्णन किसी भावना में दृश्यकर कवि करता है, जब उसे प्रकृति उसी रंग में रंगी दिखाई देती है । कवि का मुख्य उद्देश्य अपनी व्यक्तिगत भावना का अभिव्यंजन है । प्रकृति का चित्रण नहीं ।

प्रकृति का स्वतन्त्र आत्मन लेकर, उसके सुन्दर रूपों में सजीवता का अनुभव कर, जब कवि उसका शब्द-चित्र उपस्थित करता है, तब भी उसके दो रूप होजाते हैं । एक में वह केवल चित्तेरा रहता है, वह प्रकृति का विशद शब्द-चित्र उपस्थित कर देगा, उसको देखकर उठने वाली भावनाओं का वर्णन वह नहीं करेगा । भावनाएं तो स्वयमेव सहृदय के हृदय में उठ जायंगी, यदि वह चित्र वस्तुतः स्वाभाविक और सत्य होगा । कवि के हृदय का प्राकृतिक उल्लास ही यदि सहृदय के हृदय को, चित्र देखने पर, अभिव्याप्त करले, तो समझना चाहिए, कवि प्रकृति का सकल चित्रकार है, अन्यथा नहीं ।

किन्तु दूसरे रूप में, वह प्रकृति के स्वरूप से उठी अद्भुत हार्दिक भावनाओं का भी वर्णन साथ में करता है । ऐसा चित्र संवेदनात्मक कहलाना है । प्रकृति के स्थूल चित्र के साथ, कवि के अपने हृदय की संवेदना भी शिल्प रहता है । दोनों ही रूपों में कवि की रति का प्रधान अवलम्ब प्रकृति ही होता है, उसी का चित्रण कवि का प्रमुख उद्देश्य भी होता है ।

इनके अतिरिक्त प्रकृति चित्रण का एक दार्शनिक रूप भी है । इस रूप में कवि प्रकृति के सर्जन और संहार के रूपों में आध्यात्मिक रहस्यों के संकेत प्राप्त करता है । कवि प्रकृति के विविध व्यापारों और पक्षों में गूढ़ रहस्यों के संकेत पहिचानता है ।

आधुनिक काल में प्रमुखतया इन्हीं रूपों या शैलियों में प्रकृति-वर्णन हुआ है। इस समय हिन्दी साहित्य का प्रकृति-वर्णन विश्व की किसी भी भाषा के प्रकृति-वर्णन में समता करने लायक स्थिति में है।

प्रसाद का प्रकृति-वर्णन संस्कृत के ढग का है। वे प्रकृति का सजीव सत्ता के रूप में अनुभव करते थे। उन्होंने स्वयं कहा है, “साहित्य में विश्व-सुन्दरी प्रकृति में चेतना का आरोप सम्भूत वाङ्, मय में प्रचुरता से उपलब्ध होता है। उनके मत में “यही प्रकृति अथवा शक्ति का रहस्यवाद” है, जो प्राचीन दार्शनिक सिद्धान्त पर आधारित है। उन्होंने इसी सिद्धान्त का अनुसरण करते हुए अपने काव्य में प्रकृति-वर्णन किया है। उन्होंने प्रकृति के रूप पर विमुग्ध होकर भी, उसके मधुर चित्र उतारे हैं और उसको रमणी रूप में देखकर उसके शृंगार का वर्णन भी किया है। उसका भावानुरंजित रूप में भी वर्णन किया है और उसके रहस्यात्मक संकेतों का भी उद्घाटन किया है। प्रसाद में आध्यात्मिकता और प्रेम ये दो प्रमुख प्रवृत्तियाँ मिलती हैं। इन दोनों ही के अनुसार उन्होंने प्रकृति का वर्णन किया है। प्रेम की प्रवृत्ति के अनुसरण पर उन्होंने प्रकृति के सुन्दर रूपों का, उसकी मधुर चेष्टाओं, प्रेम-कैलियों आदि का रम वर्णन किया है। इन वर्णनों में उनकी प्रेम और मौन्दर्य वृत्तियों का सुन्दर अभिव्यंजन है—

नव कुञ्ज हैं मूप रहे,

कुसुमों की कथा न यन्द हुई।

❀ ❀ ❀ ❀

उजले उजले तारक फलमल,

प्रतिविम्बित सरिता वच स्थल।

❀ ❀ ❀ ❀

संघ्या घन माला की सुन्दर,

ओढ़े रंग बिरंगो छोट।

गगन चुम्बिनी शैल श्रेणियाँ,

पहने हुए तुपार किरोट।

❀ ❀ ❀ ❀

वीती त्रिभावरी जाग री,

अम्बर पनघट मे हुश्रो रही—ताराघट ऊषा नागरी ।



इन सब मे रहस्यमय प्रकृति की सजीविता का दर्शन होता है । अपनी भावनाओं के प्रकाशन के लिए भी प्रकृति का उपमान रूप में प्रयोग किया है छायावादी ढंग मे और प्रकृति वर्णन में भावनाओं को भी प्रकृति के उपमान बनाया है । यह प्रतीकात्मक वर्णन, अनेक स्थलों पर दुरूह भी होजाता है, जिससे प्रकृति-वर्णन स्वाभाविक नहीं रहता । कवि ने इस प्रतीक शैली द्वारा प्रकृति-वर्णन बहुत किया है—

मंसा भूकोर गर्जन है, विजली है नीरद माला ।

प्रकृति के रसस्यात्मक रूपों के संकेत तो प्रसाद के काव्य मे प्रायः सर्वत्र ही हैं । प्रकृति की निर्माण और सहार की दोनों शक्तियों का रहस्यवादी शैली मे प्रदर्शन हुआ है । प्रकृति के ध्वसक रूप का भी उन्होंने वर्णन किया है । प्रकृति का भयंकर रूप—

उधरे गरजती सिन्धु लहरिया कुटिल काल के जालो सी ।

चली आरही फेन उगलती, फण फैलाये व्यालों सी ॥

प्रसाद को रहस्यमय प्रतीकों की योजना, कल्पनातिशय और रहस्यमय शैली के कारण, कहीं कहीं उनके प्रकृति-वर्णन क्लिष्ट और अस्वाभाविक से हो जाते हैं, वहां कला अथवा वाद जो ही प्रधानता रह जाती है । प्रसाद ने कामायनी जैसा प्रकृत काव्य लिखा है, जिसकी कथा का जन्म विकास, और अन्त ही प्रकृति के अनन्त साम्राज्य में होता है । कामायनी में प्रकृति-वर्णन सभी प्रचलित पद्धतियों में हुआ है । दार्शनिकता या रहस्यात्मकता उस वर्णन की विशेषता है । वर्णन स्वाभाविक, भावमय, (संवेदनात्मक) और चित्रमय है ।

पन्त का प्रकृति-वर्णन भी उपर्युक्त प्रायः सभी शैलियों मे हुआ है । पन्त ने सर्वप्रथम प्रकृति का स्वतंत्र आत्मबन लेकर, उसके मधुर और सुन्दर रूप का स्वाभाविक चित्रमय वर्णन किया है—

फैली खेतों में दूर तलक, मलमज की कोमल हरियाली ।  
 लिपटी जिसमे रवि की किरणें चादर की सी उजली जाती ॥  
 प्रकृति का स्त्री रूप में शृंगार वर्णन भी किया है—

विदा होगई सांभू विनत मुख पर मीना आंचल ढाल ।  
 मेरे एकाकी आंगन में मौन मधुर स्मृतियां भर ॥  
 अपनी भावनाओं के रग में रंगकर भी प्रकृति-वर्णन किया है—  
 काली कोकिल सुलगा उरसे स्वरमयी वेदना शृंगार ।  
 आया वयन्त घोषित दिगन्त करती भर पावककी पुकार ॥

पन्त ने प्रकृति का नारी रूप में भी मधुर चित्रण किया है, जैसा कि प्रस्तुत संग्रह "आधुनिक कवि में गंगा का वर्णन" । इस संग्रह में कवि का प्रकृति के प्रति अगाध प्रेम, आन्तरिक उल्लास और सूक्ष्म निरीक्षण लक्षित होते हैं । किन्तु ज्यों-ज्यों कवि की विचार धारा का उत्तरोत्तर विकास होता जाता है, कवि की यह सौन्दर्य प्रवृत्ति कठोर दार्शनिकता की ओर अग्रसर होने लगती है । कवि प्रकृति में जीवन के संकेत ढूँढता है । प्रकृति को एक निश्चिन्तन सत्ता मानकर, उसके सर्जक और संहारक दोनों रूपों का वर्णन करता है । पंत ने छायावाद-शैली में, प्रतीक विधान या संकेत-चित्रण प्रणाली में भी प्रकृति-वर्णन किया है । वहाँ वह स्वभावतः दुरुह होगया है, स्वाभाविक नहीं रहा है । ऐसे स्थलों पर कवि का केवल कलावाद ही लक्षित होता है । पन्त की बाद की प्रकृति-रचनाओं में यही प्रवृत्ति लक्षित होती है । प्रकृति के रहस्यमय तात्त्विक रूप की भावना प्रधान रहती है । इस प्रकार, पन्त ने अनेक शैलियों में प्रकृति-वर्णन किया है ।

पन्त प्रकृति के प्रमुख कवि माने जाते हैं । इनका प्रकृति-प्रेम स्वाभाविक है, सहज है और सहज-जात है । अतः इनके प्रकृति-वर्णन में, जो सूक्ष्म सत्यता, स्वाभाविकता और विशदता है, वह अनुपम है । पन्त प्रकृति के बड़े सूक्ष्म निरीक्षक हैं । अतः इनका प्रकृति-वर्णन सर्व-सुन्दर है । किन्तु जहाँ ये भी किसी दार्शनिक विचार धारा, छायावादी प्रतीक-प्रवृत्ति, आरोपवाद आदि के प्रभाव में आकर प्रकृति-चित्रण कर गए हैं, वहाँ वह नीरस सा, कला मात्र सा, हो गया है । मानसिक प्रतीकों के इस विधान से चित्रण विलुप्त ही हो

गया है। हिन्दी साहित्य के प्रकृति-कवियों में पन्त का प्रमुख स्थान है। इनके प्रकृति प्रेम की मचाई का स्वर्गीय श्री आचार्य शुक्ल जी ने भी मुक्त कण्ठ से समर्थन किया है।

निराला ने भी उपर्युक्त सभी प्रणालियों में प्रकृति-वर्णन किया है। निराला मूलतः रहस्यवादी कवि हैं। इनकी दार्शनिकता की पृष्ठ-भूमि इनकी सभी कृतियों के अन्तराज में मिलती है। इनका प्राकृतिक दृष्टिकोण भी इसी दार्शनिक पृष्ठ भूमि पर बना है। प्रकृति की नारी रूप में भावना करके, उसके रूपों का वर्णन इन्होंने भी किया है। प्रकृति के रूपों का उपमा रूपको आदि में भी प्रयोग किया है। प्रकृति की इनके दशन में सजीव अनन्त सत्ता है। उसके विविध रूपों का भावानु रजित वर्णन भी निराला ने किया है।

पंचवटी में इनके प्रकृति-चित्रण के ऐसे अनेक चित्र हैं, जहां इनके लिए, प्रकृति वर्णन का विशेष अवसर रहा है। प्रकृति की अनयोक्तियों के द्वारा भी इन्होंने भावों का अभिव्यंजन किया है। प्रचलित सभी प्रणालियों में इनका किया हुआ प्रकृति वर्णन मिल जाता है। इनमें प्रकृति विषयक अनुराग होते हुए भी उसमें प्रवीणता नहीं है, जितनी कि पन्त में, न उतनी सूक्ष्म देखने और चित्रण करने की शक्ति है। इनकी प्रणाली अधिकतया दार्शनिक है। शैली छाया-याद की संकेत चित्रमय, अथवा प्रतीकात्मक है। संध्या का परी रूप में वर्णन-दिवसावसान का समय

मेघमय आसमान में उतर रही है।

वह संध्या सुन्दरी परी सी

धीरे धीरे धीरे।

इनके प्रकृति-वर्णन पर संस्कृत और दंगला के साहित्य का विशेष प्रभाव पड़ा है। रहस्यवादिनी प्रवृत्ति के कारण और इनकी लाक्षणिक आरोपात्मक विशेषताओं के कारण, इनका प्रकृति-वर्णन उतना स्वाभाविक और रसमय नहीं, जितना कि प्रकृति के कवि पन्त का। प्रसाद और पन्त की तन्मय दशा—प्रकृति में लीन हो जाने की—उतनी निराला में नहीं है। उनमें दार्शनिकता की पुष्ट आ जाती है।

गुप्त जी में भी यह तन्मय दशा नहीं है। इनका प्रकृति-वर्णन अधि-

कांश में इतिवृत्तात्मक माना जाता है। उसमें रमानुभूति नहीं, जो प्रकृति का स्वतंत्र श्रवणस्व ले कर होती है। इनमें प्रकृति द्वारा नैतिक उपदेश देने की प्रवृत्ति विशेष है। पंचवटी में प्रकृति का स्वरूप चित्रण कुछ नवीन दृष्टि कोण से हुआ है। श्रय से प्रथम के काव्यों में, प्रकृति का इतना रसमय स्वाभाविक वर्णन नहीं है, जितना कि पंचवटी में। पंचवटी में प्रारंभ, विकास और अन्त प्रकृति की चित्र भूमि में ही हुआ है। इस काव्य को छोड़ कर अन्यत्र कवि का प्रकृति-वर्णन प्राचीन परिपाटी से ऊपर नहीं उठा है। वे साधारण हैं, उपमा रूपकात्मक, अथवा वर्णनात्मक—

इसी समय पौ फटी  
हसने लगे कुसुम कानन के  
देख चित्र सा एक महान् ।

गुप्त जी प्रकृति के कवि नहीं हैं। इनकी प्रकृति इनके भावों के अंगरूप में ही अधिकतया वर्णित हुई है। पंचवटी और साकेत में भी वह हंसती खेलती मिलती है, पर प्रकृति के प्रति कवि में वह रति भावना तन्मयता नहीं है, जो कि प्रकृति के कवि में अपेक्षित होती है। उनमें प्रकृति के प्रति भावातिरेक नहीं है। उन्होंने तो प्रकृति और विश्वके सम्बन्ध मात्र को दिखाया है। उसके प्रति कोई विशेष भावप्रवणता का अनुभव नहीं किया। पंचवटी और साकेत में इस प्रकृति वर्णन में कुछ विशेषता आ गई है। प्रकृति पात्र की भावना में अनुरजित बनी वर्णित हुई है। ऋतु वर्णन भी इसी ढंग पर हुआ है। इसी आधार पर गुप्त जी को प्रकृति का कवि नहीं कहा जा सकता। उनमें मनुष्य-मन और प्रकृति का सामञ्जस्य तो पाया जाता है, किन्तु भाव-प्रवणता नहीं। उनमें स्वाभाविक प्रकृति प्रेम का अतिरेक नहीं है।

६. आधुनिक युग में गीति काव्य का महत्त्व सय से अधिक है। इस कथन की सीमांसा कीजिए। प्रबन्ध काव्य और गीति-काव्य के अन्तर को स्पष्ट करते हुए, आधुनिक गीति-काव्य का एक संक्षिप्त इतिहास प्रस्तुत कीजिए।

उत्तर—आधुनिक युग में गीति-काव्य का सबसे अधिक महत्त्व है, इस का अभिप्राय यह है कि इस समय गीतों की अधिकांश उत्कृष्ट कोटि को रचना

हुई है। आधुनिक युग स्वच्छन्दता या स्वतंत्रता का काल है। मानव-  
 न्वतंत्रता इस समय की कविता का वजन है। प्राचीन सामन्तवादी विचार-  
 वारा में व्यक्ति धर्म समाज और राजनैतिक परवशताओं में पड़ा बुरी तरह  
 तड़प रहा था, उसका व्यक्तिगतता इन बन्धनों में पटी मृत-प्राय सी थी।  
 कवि भी अपवाद-रूप नहीं था। उसकी कविता में भी व्यक्तिगतता या अपनी  
 ही हार्दिक अनुभूति का अभाव था। उनका वर्णन या तो आध्यात्मिक या या  
 लोक-परक। आन्तरिक व्यक्तिगत अनुभूति का प्रकाशन नहीं होता था।  
 आधुनिक काल को रीतिकालीन काव्य परम्परा इसी रूप में प्राप्त हुई थी।  
 किन्तु आधुनिक काल नव-स्वतंत्रता, नव विचार, नव-भाषा और नव-शैली  
 का काल है। प्राचीन रूढ़ियों के तिरस्कार के साथ, साहित्य और कला का  
 नव विकास होना ही इस युग की प्रधान विशेषता है। काव्य में भी इसकी  
 प्रतिक्रिया स्वाभाविक ही थी। व्यक्ति-स्वातंत्र्य के प्रचार के साथ कवि भी  
 अधिकतया व्यक्ति-मुख हो जाता है। व्यक्तिवाद उसमें भी प्रधान होता है।  
 हिन्दी के साहित्यिक पर इस समय दो बड़े समृद्ध साहित्यों का विशेष प्रभाव  
 पड़ता है। वे साहित्य हैं बंगला और अंग्रेजी। इन की देखादेखी हिन्दी में  
 भी व्यक्ति-प्रधान काव्य का उदय होता है। अंग्रेजी में लीरिकल कविता  
 व्यक्तिगत अनुभूति को ही लेकर चलती है, जिसमें संगीत का मात्रा विशेष  
 होती है। बंगला में भी इस प्रकार की कविता पर्याप्त मात्रा में लिखी गई।  
 हिन्दी के साहित्य में भी इनके प्रभाव में व्यक्तिगत अनुभूति को लिए नवीन  
 कविता शैली का विकास हुआ। कवि लोग अपने मन की मधुर, कोमल और  
 सरस अनुभूतियों और कल्पनाओं का प्रकाशन करने की ओर उन्मुख हुए।  
 इन व्यक्तिगत अनुभूतियों का प्रकाशन अंग्रेजी बंगला आदि के काव्यों में  
 अधिकांश में गीति पद्धति में ही हुआ है। रविवाचू के गीत प्रसिद्ध हैं।  
 हिन्दी में भी प्रमुखतया ऐसे व्यक्तिगत वर्णनों के लिए यही पद्धति अपनायी  
 गई। नवी छायावादी कवियों ने प्रमुखतया इस शैली का आश्रय लिया।  
 गीत में, मधुर, सुन्दर और कोमल भाषा में, ऐसी ही व्यक्तिगत भावनाओं  
 का प्रकाशन होता है। इस गीत पद्धति का चलन पहिले के साहित्य में भी हो  
 गया था, किन्तु आधुनिक काल का गीति-काव्य अपनी विशेषता रखता है।



उसमें लय, यति, गति आदि संगीत के सौन्दर्य-तत्वों का समुचित विकास करके आज के गीति-कवि ने गीति को पूर्णता तक पहुँचा दिया है। हिन्दी के गीति-काव्य इस समय पूर्ण उन्नत दशा में हैं और किमी भी साहित्य के गीति-काव्यों की प्रतिस्पर्धा कर सकते हैं।

आधुनिक काल में गीति का आश्रय यद्यपि प्रथमतः लेना प्रारंभ हो जाता है, किन्तु इसका विशुद्ध प्रचार द्विवेदी काल में होता है। इसके बाद नवीन सौन्दर्य और व्यक्तिगत अनुभूति के चित्रक नवीन कवियों के हाथों में पड़ कर तो यह पद्धति उत्तरोत्तर विकास और परिष्कार प्राप्त करती जाती है। प्राचीन छन्दों की परम्परा यद्यपि ठेठ द्विवेदी काल तक चञ्चली रहती है, किन्तु उसके प्रति कवि का विद्रोह हो चुका था। नवीन कविगण प्राचीन छन्दों के प्रति विरक्त होकर नवीन मात्रिक छन्दों की ओर आकृष्ट हो रहे थे, यह काल मुक्तक काव्य के लिए प्रधानतया प्रसिद्ध है। भारतेन्दु काल से लेकर आज तक भी कवि की प्रमुख प्रवृत्ति मुक्तक काव्य की ओर है। मुक्तकों में भी अपनी ही आन्तर् अनुभूति के प्रकाशन की प्रधानता है। कारण, कवि के व्यस्त और चिन्तामय जीवन में, प्रबंध काव्य-रचना की गुंजाइश नहीं थी। अतः छूटे छूटे स्वतंत्र व्यक्तिगत भावों का प्रकाशन ही अधिक होता रहा। गीति काव्य हम विषय में सर्वाधिक उपयोगी वाहन सिद्ध होता है। उसमें कवि को बहुत स्वतंत्रता होती है। सौन्दर्य और संगीत-विधान का भी विशेष अवसर रहता। है। अतः हम और कवि की प्रवृत्ति हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल में ही प्रारंभ में ही दिखाई देती है। भारतेन्दु काल में पूर्व परम्परा से प्राप्त गीत पद्धति में विभिन्न विषयों पर रचना प्रारंभ हो गई थी। बाद के काल में भी विविध विषयों पर गीत रचना हुई। नवीन युग में गीत पद्धति इतनी परिमार्जित हुई कि वह अपने पूर्ण सौन्दर्य को पहुँच गई। आधुनिक काल में इतनी गीति-काव्य-रचना हुई है कि जितनी संभवतः किसी काल में नहीं प्रचलित हुई। आज के सभी बड़े बड़े प्रमुख हिन्दी के कवियों और महा कवियों ने अत्युत्तम गीति काव्य लिखे हैं। अतएव हम काल में गीति-काव्यों का विष्णु महत्त्व है।

यह गीतिकाव्य की पद्धति यद्यपि हिन्दी-काव्य की पूर्व परम्परा से प्राप्त है, चौर कवियों से लेकर, ज्ञानी, सन्त, प्रेमी, भक्त और श्रद्धालु कवियों ने अति-सुन्दर और भावमय गीत लिखे हैं, जिन्हें आज भी सुनने हुए लोग अघाने नहीं, तथापि हिन्दी में इस पद्धति का संचालन आधुनिक युग में अंग्रेजी और बंगला के गीतिकाव्यों की प्रतिस्पर्धा में ही हुआ। आज के हिन्दी-गीत प्राचीन गीतों से अनेक अंगों में भिन्न हैं, प्रत्युत अधिक विकसित हैं। प्राचीन कबीर, विद्यावति, सूर, तुलसी, मीरा आदि के गीतों का निर्माण वस्तुतः गाने के लिये ही होता था। अतः उनके स्वर या ध्वनि का आधार संगीत के विभिन्न राग आदि होते थे। किन्तु आज का गीतिकार कवि द्रमुखतया अपने भाव या अनुभूति के संगीत का ही आश्रय लेता है। उसके गीतों की लय, यत्न, गति आदि की व्यवस्था उनके भाव के अनुकूल होती है। इसका अभिप्राय हुआ कि प्राचीन गीत तो प्रत्येक रागी गा सकता है, किन्तु आधुनिक काल के गीतों को तब तक कोई रागविद्या का पारंगत भी नहीं गा सकता, जब तक कि स्वयं कवि ही—या उससे पूछकर कोई संगीत का ध्वनिकार—उस पर 'नोटेशन' अथवा यति गति आदि के चिन्ह न लिख दे। यह प्रवृत्ति अंग्रेजी के गीतिकाव्य की है, जो नोटेशन के अनुसार गाया जाता है। आज के गीतिकाव्य में नवीन शब्द-योजना, मधुरता, शैली, भाव-विन्यास, अभिचयोजना आदि के कारण, इतना परिष्कार आ गया है कि वह अनेक अंशों में प्राचीनो का ऋणी होता हुआ भी, सौन्दर्य के क्षेत्र में आगे बढ़ा हुआ है।

आधुनिक काल की अन्य प्रवृत्तियों के उदय के समान ही इस गीतिकाव्य पद्धति का संवलन भी भारतेन्दु जी से होता है। प्रथम उन्होंने अपने नाटकों में, उर्दू नाटकों के गज़ल आदि गीतिकाव्यों की प्रतिस्पर्धा में सुन्दर गीतियोजना प्रस्तुत की। उन्होंने स्वतन्त्र विषयों पर बहुत गीत लिखे। उनकी मंडली में भी गीतिकार हुए। उनका आधार प्राचीन ही था, विषय भी अधिकांश में धार्मिक था। द्विवेदी काल में इस पद्धति का खूब प्रचार होता है। गीतों के विषय लौकिक भी होने लगते हैं। कई अच्छे अच्छे गीतिकार इस समय होते हैं। हरिऔषधी, गुप्त जी आदि ने सुन्दर

गीति-काव्य लिये। द्विवेदी काल में गीतों के विषय का क्षेत्र भी बढ़ा। धार्मिक, सामाजिक आदि विषय गीतों का विषय बने। प्रेम के गीत विशेष प्रचलित हुए। पत्र-पत्रिकाएँ ऐसे मुक्तक, विविध विषयों के गीतों से भरी होती थीं। भारतेन्दु काल में पद्य रचना प्रायः प्रज भाषा में होती थी। अद्य रचनी बोली में। किन्तु इस पद्धति में विशेष विकास प्रसाद, पन्त आदि के काल में होता है। भारतेन्दु से प्राप्त गीति-पद्धति का विकास चम्पुतः प्रसाद की गीत-रचनाओं में हुआ है। पन्त ने उनका परिष्कार किया है। अंग्रेज़ी की लीरिकल गीत गैली के ढंग पर, हिन्दी-गीत-पद्धति का विकास इन्हीं दो प्रमुख कवियों ने प्रस्तुत किया। इन्हीं में गीति-शास्त्र केवल व्यक्तिगत अनुभूति के वर्णन का क्षेत्र बनता है। ये मानववाद या व्यक्ति-स्वातन्त्र्यवाद के पक्षपाती कवि गीति पद्धति को स्थूल प्रेम वर्णन या, धार्मिक सामाजिक क्षेत्रों से निकालकर, शुद्ध व्यक्तिगत अनुभूति के धारान्त पर लाकर प्रतिष्ठित करते हैं। वास्तविक गीति-काव्य किसी भाषातिरेक का ही स्थूलरूप गीतिमय होता है। उसका लय-विधान भी भावानुरूप ही होता है। इस रूप में सर्वोत्तम लीरिक ये ही दो महा कवि उपस्थित करते हैं। हिन्दी के गीति-काव्य का यह नवीन विकास काल है। इस क्षेत्र में अन्य विशेष नाम फिर निराला और महादेवी वर्मा के हैं। यच्चन का नाम भी विशेष रूप से आता है, जहा तक लोक-प्रियता का सम्बन्ध है। रामकुमार वर्मा भी इसी युग के गीतिकारों में हैं। इन सभी प्रमुख गीतिकारों की रचनाओं में गीति-काव्य का अत्यन्त परिष्कृत रूप है, जहाँ तक गैली अथवा पद्धति का सम्बन्ध है। फिर तो गीति-काव्य का और भी अबाध और उद्दाम गति से प्रचार होता है। असंख्य गीतिकार उत्पन्न हो जाते हैं। नाटक और सिनेमा के प्रचार से भी गीति-काव्य में सहायता मिलती है। जीवन के सभी पक्षों को लेकर कवि अपनी भावानुभूति का प्रकाश करता है। पत्र-पत्रिकाओं में ऐसे गीतों की भरमार हो जाती है। संग्रह प्रकाशित होते हैं। अवश्य ही, इन में सभी उत्कृष्ट या सफल गीति काव्य नहीं हैं, परन्तु गीतों की ओर, प्रवृत्ति बहुत बढ़ जाती है। हिन्दी के आदर्श नवीन ढंग के गीतिकारों में, प्रसाद, पन्त, निराला, महादेवी वर्मा, यच्चन, नवीन, भगवतीचरण वर्मा,

रामकुमार वर्मा, आदि प्रमुख गीतिकार हैं। प्रसाद, पन्त, निराला ने इन का निर्माण और विकास किया है, परिष्कार किया है, अपनी-अपनी विशेषताओं से। महादेवी ने इन सब विशेषताओं की समष्टि मिलती है, जिससे उनके गीति-काव्य में अधिक पूर्णता है।

आधुनिक गीति-काव्य का प्रारम्भ भारतेन्दु काल में होता है, प्रचार और परिष्कार द्विवेदी काल में होता है, किन्तु उसका अंग्रेजी के लीरिक-काव्य के ढङ्ग पर नवीन विकास छायावाद, रहस्यवाद या प्रसाद-काल में होता है। प्रसाद, पन्त, निराला, महादेवी आदि हिन्दी गीति-काव्य के नवीन निर्माता और उन्नायक माने गये हैं, जो सब गीति-काव्य-कारों के आदर्श रहे हैं।

गीति-काव्य मुक्तक काव्य होता है, जिसमें कवि अपनी किसी भावना-विशेष का रूप-चित्र उपस्थित करता है। वह प्रत्येक गीत एक स्वतन्त्र रचना होती है। उसका अन्य गीत से सम्बन्ध नहीं होता। गीति-काव्य वैसे तो गाने लायक प्रत्येक छन्दो-बद्ध काव्य के विषय में कहा जा सकता है, किन्तु गीति-काव्य का आज जिस अर्थ में प्रयोग रूढ़ हो गया है, वह मुक्तक रचना ही है। गीति-काव्य में कवि प्रमुखतया एक दृश्य या भाव का पूर्ण शब्द-चित्र उपस्थित करता है। उसमें कवि की व्यक्तिगत मानसिक अनुभूति प्रधान होती है। प्रबन्ध काव्य एक कथा और चित्रण वर्णन का शृङ्खला-काव्य बद्ध वर्णन होता है जिसमें हजारों छन्द हो सकते हैं जो कथा-सूत्र से परस्पर सम्बद्ध होते हैं जिन में कोई भी स्वतन्त्र नहीं होता। प्रबन्ध काव्य में समस्त हृदय का चित्रण होता है, किन्तु गीति-काव्य में उसके किसी एक कण का। प्रबन्ध काव्य का विषय प्रधानतया स्थूल जगत् का वर्णन होता है, किन्तु गीति-काव्य का विषय व्यक्तिगत आन्तरिक सूक्ष्म भावमय जगत् होता है। प्रबन्ध काव्य में वर्णन या चित्रण होता है और गीति-काव्य में गान होता है। सङ्गीतमयता उसका प्राण होता है। दोनों में यही अन्तर है।

गीतियों या गीतों में कथा-वर्णन की शैली भी प्रचलित है हिन्दी साहित्य में, जैसे कि सूर ने गीतों में कृष्ण-कथा का वर्णन किया। परन्तु वहाँ भी, प्रत्येक गीत किसी स्वतन्त्र भाव, दशा और जीवन के एक अंश

का स्वतन्त्र चित्र उपस्थित करता है, अतएव स्वतन्त्र मुक्तक काव्य है, अपने में पूर्ण। कथा-सूत्र ऐसे स्थलों पर व्यंजित होता रहता है, वर्णित नहीं होता। गीत-पद्धति वस्तुतः स्वतन्त्र मुक्तकध रचनाओं के ही अतिक उपयुक्त है। प्रबन्ध रचना के लिये नहीं।

७ आधुनिक ब्रजभाषा काव्य के अवनति के मुख्य कारण निर्धारित कीजिये। रत्नाकर जी के हाथ में पड़ कर, ब्रजभाषा का कैसा विकास हुआ? उपयुक्त उदाहरणों द्वारा इसे समझाइये।

उत्तर—आधुनिक ब्रजभाषा काव्य की अवनति के कई कारण थे। भारतेन्दुकाल में दो भाषाएं प्रचलित थीं। पद्य में ब्रजभाषा और गद्य में खड़ी बोली। ब्रजभाषा-पद्य भाषा-सौन्दर्य के लिहाज से बहुत उन्नत था। ब्रजभाषा सैकड़ों वर्षों से काव्य में व्यवहृत होती आ रही थी। भक्तिकाल और शृंगार-कान्त या रीति काल में आकर उसका रूप-सौष्ठव अपने चरम सौन्दर्य को पहुँचा हुआ हो गया था। उस में कलात्मकता की कृत्रिमता हट कर आ गई थी। दुरुहता भी थी, कोई विशेष व्याकरण-ज्यवस्था न होने के कारण से और अन्य प्रान्तों के शब्दों के आ मिलने से भी। कारण, ब्रजभाषा साहित्यिक रूप में जरूर रही, किन्तु सब की मातृभाषा नहीं रही। विभिन्न प्रदेशों के कविगण पुस्तकों के आचार पर ही ब्रजभाषा का ज्ञान प्राप्त कर, हममें कविता करने लगने थे। अतः उनके अपने प्रदेशों की भाषाओं के शब्द भी उसमें आते रहे। पूर्वी, राजस्थानी, आदि अन्य भाषाओं के शब्द उसमें अनन्त भरे हुए थे। इन सब कारणों से ब्रजभाषा का साहित्यिक रूप जटिल बना हुआ था। कला या रीतिवाद के स्थूल चमत्कार की रुढ़ियों ने उसे जकड़ कर निश्चेष्ट कर रखा था, ऐसे ही रूप में भारतेन्दुकाल में ब्रजभाषा प्राप्त हुई थी। खड़ी बोली का रूप मुसलमानों के जमाने में चल ही चुका था। वह अब और भी प्रचलित हो गया, अंग्रेजी राज की प्रतिष्ठा के साथ, अनेक कारणों से। ब्रजभाषा के पास क्यों कि गद्य का कोई परिमार्जित रूप उपस्थित नहीं था, अतः गद्य के क्षेत्र में खड़ी बोली का साम्राज्य निष्कण्टक रहा। पद्य के उपयुक्त खड़ी बोली का रूप नहीं था। अतः पद्य-रचना प्रारंभिक काल में ब्रजभाषा में ही होती रही। भारतेन्दुकाल में काव्य की

भाषा ब्रजभाषा ही रही, गद्य में खड़ी बोली का व्यवहार रहा। खड़ी बोली को पद्य रचना के अयोग्य समझा गया।

ब्रजभाषा काव्य की रूढ़िवद्धता या सकीर्णता भी आधुनिक काल में अरुचिकर सिद्ध हुई। आधुनिक काल के कवियों की प्रवृत्ति अधिकतया रूढ़ि के विरुद्ध स्वच्छन्दता-प्रिय है। और, ब्रजभाषा काव्य में परिवर्तित होने की सजीवता भी नहीं रही थी। वह जहाँ की तहाँ ही रही।

प्रयत्न करके भी भारतेन्दु जी ब्रजभाषा को आधुनिक काल के उपयुक्त साँचे में नहीं ढाल सके। नवीन विचार ब्रजभाषा पद्य में उतनी अच्छी तरह नहीं, खिलते, जितने कि ब्रजभाषा के ही प्रधान विषय।

ब्रजभाषा का ज्ञान भी सयके लिए प्राप्त करना कठिन था। उसमें व्याकरण-व्यवस्था भी विशेष नहीं थी।

ब्रजभाषा काव्य की आलंकारिकता भी अरुचि का कारण बनी।

इन सयके अतिरिक्त द्विवेदी-काल में ब्रजभाषा-काव्य का प्रबल सामूहिक विरोध हुआ। गद्य और पद्य दोनों में खड़ी बोली का ही प्रयोग करने के विषय में प्रबल आन्दोलन हुआ। नये विचारों को नवीन भाषा में ही प्रकाशित करने की ओर प्रवृत्ति बढ़ी। इस प्रवृत्तिके बढ़ने में कारण अन्य बंगला, अंग्रेजी आदि भाषाएँ ही थीं, जिन में गद्य और पद्य की एक भाषा होती है। द्विवेदी जी खड़ी बोली के प्रबल समर्थक थे।

खड़ी बोली आम बोल-चाल को भाषा बन चुकी थी, भारत के अधिकांश भू भाग में। अतः, बोल चाल की स्वाभाविक भाषा को ही गद्य और पद्य में अपनाने की प्रेरणा प्रबल हुई।

खड़ी बोली गद्य की व्यवस्था के साथ व्याकरण आदि के नियम भी बन चुके थे।

शिक्षा और सरकार में भी स्वीकृत कराने के लिए आवश्यक था कि हिन्दी के गद्य और पद्य का एक ही रूप निश्चित हो। गद्य और पद्य की भाषाएँ दो रखना हीनता का कारण भी माना जाता था।

इन्हीं प्रबल विरोधी प्रेरणाओं और विचारों के साथ संघर्ष से और अपनी निर्वलताओं के कारण, एवं देश काल की परिस्थिति-वश, ब्रजभाषा-काव्य

परम्परा दबती चली गई, उसमें विशेष काव्य-रचना आधुनिक काल में नहीं हुई ।

किन्तु समय और परिस्थिति बदल चुके थे । नये विचारों का युग आ गया था । नयी भावनाएँ और नयी प्रवृत्तियाँ उद्भूत हो रही थीं । समाज, जाति, देश और धर्म सब में गंभीर छान-बीन और परिवर्तन हो रहे थे । नवीन योरोपीय जातियों के सम्पर्क से विचारों में महान् अन्तर आ रहा था । स्वतंत्रता और देशभक्ति की भावनाएँ लहराने लगी थीं । सुधार और परिष्कार का युग था । जाति का दृष्टिकोण परिवर्तित हो रहा था । नवीन आन्दोलन और सुधारों का बोलबाला था । कवि भी पीछे कैसे रह सकता था ? अतः उसने भी कविता के विषय बदले । प्राचीन धार्मिक, शृंगारिक, वीर और नीति आदि की कविताओं के साथ उसने नव नव सामयिक विषयों का भी ब्रजभाषा काव्य में वर्णन किया । भारतेन्दु जी के द्वारा यह कार्य प्रारंभ होता है । अब से पहिले, रीतिकाल में, ब्रजभाषा काव्य ने वास्तविक लोक-जीवन की उपेक्षा की थी । उसका विषय केवल कल्पना-लोक ही में होता था । किन्तु अब ब्रजभाषा साहित्य का जीवन से सम्पर्क स्थापित किया गया, परन्तु यह सम्पर्क अत्यल्प रहा । कवि लोग अब भी अधिकतया ब्रजभाषा के प्राचीन विषयों पर ही रचना करते थे । तो भी ब्रजभाषा में लौकिक विषयों का प्राचीन काव्य परिपाटी में वर्णन होने लगा । किन्तु आगे और भी नवीन काल में, काव्य के विषय का विस्तार बढ़ने पर, कवियों के सामने कठिनता उपस्थित हुई । ब्रजभाषा पर सभी का समान अधिकार प्राप्त कर लेना आसान नहीं था । वह रुढ़ियों में इतनी जकड़ी हुई थी, कि कवि के लिए और कठिनता हो जाती थी । अतः प्राचीन विषय ही अधिकतया अब भी वर्णित होते रहे ब्रजभाषा-काव्य में । खड़ी बोली के गद्य में, अनेक विविध नवीन विषयों का विस्तार हो रहा था, ब्रजभाषा पद्य उस समय इस नवीन विचार प्रवाह से तटस्थ सा रहा । जीवन से दूर जा पड़ने के कारण किसी भी भाषा के साहित्य का अस्तित्व नहीं बना रहा करता । ब्रजभाषा में इतनी अमूल्य काव्य-निधि वर्तमान रहते भी, वह आधुनिक पद्य का वाहन बनने में असमर्थ सिद्ध हुई । ब्रजभाषा पद्य की अवनति के प्रथम कारण तो ये ही मानने चाहिये कि वह

मधीन काव्य के लिए समर्थ सिद्ध नहीं हुई और उसका काव्य वास्तविक जीवन का पूर्ण प्रतिनिधित्व नहीं कर सका ।

आधुनिक काल की व्रजभाषा काव्य-परम्परा में रत्नाकर जी को सर्वश्रेष्ठ कवि माना जाता है । इनके हाथों में पढ़कर व्रजभाषा-काव्य ने अपना पूर्ण रीति-कालीन सौन्दर्य अभिव्यक्त किया है । क्या भाव क्या भाषा और क्या शैली एवं क्या आलंकारिक सौन्दर्य-सभी की दृष्टि से रत्नाकर जी का काव्य रीति काल के किसी भी बड़े कवि के समान रखा जा सकता है । उसे देख कर भी वह उसी काल की परमोत्कृष्ट रचना प्रतीत होती है । रत्नाकर जी के विषय भी प्राचीन व्रजभाषा-काव्य वाले ही हैं—भक्ति, श्रृंगार आदि । उनमें सामयिकता नहीं है ।

भाषा रत्नाकर जी की अत्यन्त सुन्दर और मधुर है । उस पर कवि को पूरा अधिकार है । यह अधिकार कवि ने व्रजभाषा के ग्रन्थों के अध्ययन से ही प्राप्त किया है । वह कवि की मातृभाषा नहीं है । अतः कवि की भाषा व्रजभाषा काव्य की साहित्यिक व्रजभाषा है । उसमें साहित्यिकता का समस्त सौन्दर्य-विधान उपलब्ध होता है । उसका वही बनाव-ठनाव है, वही सौन्दर्य और वही माधुर्य है । बल्कि कुछ विशेषता भी है । वह यह कि व्रजभाषा के प्राचीन कवियों ने शब्दों के रूप-निर्माण और वाक्ययोजनादि के विषय में किसी विशेष नियम का पालन नहीं किया है, मनमाना आचरण किया है । किन्तु रत्नाकर ने ऐसा नहीं किया । उनके शब्द-निर्माण और वाक्य-योजनादि नियम-बद्ध है । उन नियमों का पालन कवि ने सर्वत्र किया है । इससे रीति-काल की अपेक्षा इनकी भाषा में व्यवस्था-सौन्दर्य अधिक है । उसमें, अभिव्यंजना है, सामर्थ्य है और चित्रणा-शक्ति है, प्रसाद है, माधुर्य है और लालित्य है ।

दीन दसा देखि व्रज बालनि की ऊषव कौ  
गरिगो गुमान ज्ञान गौरव गुठाने से ।  
कहै रतनाकर न आये मुख बैन नैन  
नीर भरिल्याए भये सकुचि सिहाने से ।



सूखे से, भ्रमे से, सक वके से, सकेते-थके  
 भूले से भ्रमे से, भमरे से-भकुबाने से,  
 हौले से, हले से; हूल-हूले से-हिये मैं हाय  
 हारे से हरे से रहे हेरत हिराने-से ॥

X X X X  
 कूवरी के कूबर तैं उबरि न पावै कान्ह,

इन्द्र-कोप-लोपक गुवर्धन उटैहै को ?

X X X X

कवि ने भाषा में अलंकार-सौन्दर्य भी रीति काल के जैसा ही रख  
 है। शब्दालंकारों का चमत्कार तो सर्वत्र मिलता ही है। उपमा रूपक आदि  
 की भी सुन्दर योजना हुई है—

राधा मुख मंजुल सुधाकर के ध्यान ही सौं

प्रेम रतना कर हिये यों उमगत है।

व्यौ ही विरहातप प्रचण्ड सौं अमडि अति,

ऊरघ उसासको झकोर यों जगत है।

केवट विचार को विचारी पचि हारि जात,

होत गुनपाल ततकाल नभगत है।

करत गभीर धीर-लगर न काज कछू,

मन को जहाज डगि डूबन लगत है ॥

छन्दोव्यवस्थाभी रत्नाकर जी की नियमित और सुसूचित-पूर्ण है। इन्होंने  
 ने छन्द भी प्राचीन ही चुने हैं। किन्तु उनका सुसूचित निर्वाह किया है।  
 छन्दो-भंग तो क्या वर्ण का स्वरभंग भी नहीं करना पड़ता। दीर्घ वर्ण को  
 लघु और लघु को दीर्घ पढ़ने की प्रवृत्त से भी ये बचे रहे हैं। इन के छन्दो की  
 गठन स्वाभाविक है, उसमें शिथिलता या यात और गाँत का भंग नहीं है।

भाव और उसको व्यक्त करने की शैली में भी ये प्राचीन बड़े कवि-  
 यों की कोटि में पहुँच जाते हैं। देखिये विरह की पक्तियाँ—

आवत दिवारी बिलखाई, व्रज नारी कहै,

अबकै हमारै गाँव गोधन पुजैहै को ?



हाल कहा वृकत विहोल परी बाल सवै  
बसि दिन द्रैक देखि दगनि सिधाइयौ ।

❀ ❀ ❀ ❀

आह कै, कराहि, नैन नीर अवगाहि कछु  
कहिबे कौ चाहि, हिचकी लै, रहिजाइयौ ।

गोपियां उद्धव को मना करती हैं कि यहां के दुख की बात कृष्ण को  
न कहना, नहीं तो—

आँसु भरि ऐहैं औ उदास मुख ह्वै है हाय,  
व्रज दुख त्रास की न तातैं सांस लीजियौ ।

❀ ❀ ❀ ❀

रीतिकालीन पद्धति में ही अत्युक्ति की है—

सूखि जाति स्याही लेखिनी कै नैकु डंक लागै  
अंक लागै कागद बररि बरि जात है ।

देखिये वर्षा रूप में वर्णन—

रहति सदाई हरियाई द्विय घायनि मैं

ऊरध उसास सो मकोर पुरवाकी है ।

पीव पीव गोपी पीर-पूरित पुकारति हैं,

सोई रतनाकर पुकार पपिहा की है ।

लागी रहै नैननि सौं नीर को मरी औ

उठै चित में चमक सो चमक चपलाकी है ।

बिनु घन स्याम घाम-धाम व्रज मण्डल में,

ऊधो ! नित बसत बहार बरसाकी है ।

उद्धव के वापिस जाते समय गोपियां अपना सन्देशा नहीं कह पातीं ।  
शब्द नहीं निकलता मुंह से । इतना मात्र कह कर रह जाती हैं—

रंचक हमारी सुनौ, रंचक हमारी सुनौ,

रंचक हमारी सुनौ कहि रहि जाति है ।

इन रचनाओं को देखकर कोई भी इन्हें रीति काल के उन्नत साहित्य  
की समकोटि में ही रखेगा । रीति काल की जितनी भी प्रमुख-प्रवृत्तियां थी,

वे सब अपने विकसित और परिमार्जित रूप में रत्नाकर के काव्य में मिलेंगी । आधुनिक काल में ब्रज-भाषा काव्य का ऐसा निखरा हुआ, ऐसा सुन्दर और चमत्कार-पूर्ण रूप रत्नाकर के काव्य में मिलना आश्चर्यकर है । इसके लिए कवि का विशेष ब्रज-प्रेम ही कारण है, जिसके कारण ये खड़ी बोली के समय में भी इतना उन्नत ब्रज-भाषा-काव्य दे सके । ये अन्तिम ही कवि माने जाते हैं, जिनमें शैली-कालीन प्राचीन ब्रज भाषा-काव्य का पूर्ण सौन्दर्य और चमत्कार प्रकट होता है । इनका काव्य, अतएव आधुनिक ब्रज-भाषा काव्य में सर्व-प्रमुख माना जाता है । इनकी समकोटि में अन्य कोई आधुनिक कवि नहीं आता । इसीलिए इनके साथ ही ब्रज भाषा काव्य की वास्तविक परम्परा की समाप्ति मान ली जाती है ।

८—कविवर पन्त के ( युग वाणी और ग्राम्या रचनाओं में ) लक्ष्य-परिवर्तन पर कला की दृष्टि से अपने विचार प्रकट करिये और प्रगति-शील कविता की युक्ति-युक्त मीमांसा कीजिये ।

उत्तर—पन्त जी समन्वय या सामञ्जस्य के हामी हैं । अतएव अपने युग की सभी प्रमुख प्रमुख प्रवृत्तियों से प्रभावित होकर, उनके रूपों में परस्पर सामञ्जस्य बिठाकर, इन्होंने अपनी विचार-धारा का निर्माण किया है । वह विचार-धारा पन्त जी के विभिन्न रचना-कालों में परिवर्तित होती रही है । पन्त जहां, सौन्दर्य, प्रेम और सुकुमार कल्पना के कवि हैं, वहां बौद्धिक चिन्तन भी उनके सदैव साथ में रहता है । प्रारंभिक कविताएँ पन्त ने स्थूल सौन्दर्य और प्रेम से प्रभावित होकर लिखी हैं । उनमें मानव और प्रकृति के सुन्दर रूपों की विविध और विशद अभिव्यंजनाएँ हुई हैं । सौन्दर्य, प्रेम, सगीत और मधुर कोमल कल्पना, पन्त के लक्ष्य-परिवर्तन के युग से पहिले की रचनाओं की विशेषता है । आगे चलकर कवि जब भौतिक जीवन का स्वयं किया रूप में प्रत्यक्ष करता है, तो उसका कल्पना और सौन्दर्य का सुख-स्वप्न समाप्त हो जाता है । जीवन के प्रति उसके दृष्टि-कोण में अन्तर आ जाता है । सौन्दर्य की अपेक्षा कवि में चिन्तन की प्रधानता होने लगती है । यह चिन्तन-प्रधानता सर्व प्रथम 'युगान्त' में ब्रह्मिणी होती है । कवि जीवन के गंभीर सौन्दर्य का दर्शन करता है । प्रकृति की

द्वन्द्व्वात्मक शक्ति को पहिचान कर उन द्वन्द्व्वात्मक रूपों में सामञ्जस्य बिठाकर शान्ति हूँढता है। कवि मानव-स्वतन्त्रता का, पत्तराती बनकर, अत्याचार के प्रत्येक क्षेत्र में आवाज उठाता है। यह वस्तुतः तात्कालिक भावनाओं की प्रधानता है। कवि सुन्दर स्वप्नों से जागकर मानव को प्रभात देखने की आशा दिलाता है। सुख दुःख का स्नेह मिलन भी देखता है और उनमें सामञ्जस्य बिठाता है। लक्ष्य-परिवर्तन का पूर्व आभास इसी रचना में मिल जाता है। इससे आगे युग-वाणी में कवि पर नवीन समाजवादी धारा का विशेष प्रभाव पड़ा है। अध्ययन-शील कवि में सौन्दर्य-प्रियता के साथ ही अध्ययन शील गंभीरता बढ़ती है। कवि नवीन साम्यवादी दृष्टि-कोण से जीवन का दर्शन करता है। किन्तु कवि का यह साम्यवाद गांधीवाद के अधिक निकट है। प्राणी प्राणी में समता के भाव का आधार आध्यात्मिकता को मानते हैं। भारतीय साम्यवादी के समान ही ये अहिंसा में विश्वास भी रखते हैं, किन्तु हिंसा को भी आवश्यकता स्वीकार करते हैं कुछ हद तक—

नहीं जानता युग विवर्त में होगा कितना जन क्षय,  
पर मनुष्य को सत्य अहिंसा इष्ट रहेंगे निश्चय।

युग वाणी इसी भारतीय साम्यवाद के सिद्धान्तों का वर्णन करती है कविताओं में। साम्यवाद के सिद्धान्तों का विवेचन है और समाजवादी दृष्टि-कोण से जीवन को देखा गया है। न्यष्टि से समाष्टि को महत्व दिया गया है। सौन्दर्य और प्रेम की अपेक्षा रोटी कपड़े का प्रश्न विशेष तीव्र रूप में इनको दिखाई देता है। उसके हल करने में साहित्य का भी सहयोग दान का कर्तव्य है। इसीलिए इन्होंने अपनी कविता का लक्ष्य बदला है। इस लक्ष्य-परिवर्तन से युग वाणी की कविता में विचार और चिन्तन की प्रधानता हो गई है और भावुकता या रसमयता बहुत कम हो गई है। भावा का वह सौन्दर्य, कल्पना की वह सुकुमारता और मधुरता, भाव-विन्यास की वह लाक्षणिक चित्रमय शैली, जोकि पन्त-काव्य की अब तक की विशेष विशेषताएं थीं, बुद्धि-प्रेरित चिन्तन-धाराओं में दब जाती हैं। कवि का विशेष प्रयत्न अपने विचारों के प्रकाशन में है, उनकी सौन्दर्य-सज्जा में नहीं। शैली सरल सीधी हो जाती है, जिसमें स्थूल तथ्यों का ही वर्णन है। उसमें

अनुभूति और कला-सौन्दर्य का अभाव सा हो जाता है, हृदय प्रधान न रहकर मस्तिष्क प्रधान हो जाता है। कवि की चेष्टा युग वाणी में बड़े नये नुस्खे शब्दों में जीवन के सिद्धान्तों की व्याख्या है। अतः उसमें कलामयता और अनुभूति की बहुत कमी है। काव्य के भाव पक्ष और कला पक्ष, दोनों की दृष्टि से, युग वाणी पन्त की पहिले युग की रचनाओं से सर्वथा नवीन पथ पर चली है। उसमें काव्य के भाव-सौन्दर्य की अपेक्षा विचार-सौन्दर्य अधिक है। देखिये—

सच है जीवन के वसन्त में  
रहता है पत-भर।

❁

❁

❁

❁

भय का दे पाथेय प्रकृति ने  
भेजा मनुज अपरिचित वन में

×

×

×

×

मध्य वर्ग का मानव वह परिजन पत्नी-प्रिय।

मध्यम वर्ग के मानव का स्वाभाविक तात्त्विक वर्णन है। देखिये किसान—

यज्ञ-मूढ़ जड-भूत हठी चूष दान्यव कर्षक  
ध्रुव ममत्व की मूर्ति रुढ़ियों का चिर-रक्षक।

-युग वाणी में कवि ने अपने समाजवादी या प्रगतिवादी सिद्धान्तों और धारणाओं की व्याख्या उपस्थित की है। ग्राम्या में कवि अपने इन सिद्धान्तों के अनुसार चला है। अपनी प्रगतिवादी विचार धारा के अनुसार कवि भी ग्राम की ओर की मुड़ा है। प्रगतिवाद जनता का आधार लेकर चलता है। भारत में जनता के केन्द्र ग्राम हैं। अतः समाज वादी राजनैतिक कार्य-कलाओं के साथ पन्त भी ग्राम में ही पहुँचे हैं। किन्तु यहाँ भी उनकी कवि दृष्टि प्रधान नहीं बनती। पन्त ने ग्राम्य जीवन में मिलकर उसके सौन्दर्य का चित्रण नहीं किया है, प्रत्युत एक दर्शक या आलोचक के नाते ही किया है। ग्राम के पीढितों के साथ कवि की हार्दिक सहानुभूति नहीं है, अपितु एक समालोचक या दर्शक की बौद्धिक सहानुभूति है। वे ग्राम

के दुखियों को देखकर दुखी भी हुए हैं। किन्तु उनका ग्राम्य-दर्शन समष्टि रूप में है। किसी ग्रामीण व्यक्ति को लेकर, उसके सुख दुःख से प्रभावित होकर, कवि ने कोई काव्य-सृष्टि नहीं की, जिन, ग्राम नारी, गांव के बच्चे, ग्राम वधू, बुढ़ा, मजदूरनी आदि में व्यक्ति विशेषों का चित्रण हुआ भी है, वे ग्राम्य जीवन के प्रतीक रूप हैं, व्यक्तिगत चित्रण नहीं, अपितु ग्राम-चित्रण हैं। उनके सुख दुःख गांव के सुख दुःख हैं।

ज्ञान नहीं है तर्क नहीं है कला न भाव विवेचन

जन हैं, जग है, जुधा काम इच्छाएं जीवन साधन।

ग्राम के सरल स्वाभाविक और प्राकृतिक जीवन के सौन्दर्य की अपेक्षा कवि ने उसके आदर्श रूप का ही वर्णन किया है—

मनुष्यत्व के मूल तत्व ग्रामों में ही अन्तर्हित,

उपादान भावी सस्कृति के भरे यहाँ हैं अविकृत।

❀ ❀ ❀ ❀

इन कीड़ों का भी मनुज बीज ?

यह सोच हृदय आता पसीज।

इस प्रकार ग्राम्या में कवि का प्रथम कवि-हृदय प्रधान नहीं बनता, अपितु मस्तिष्क की ही प्रधानता रहती है। किन्तु बीच बीच में ग्राम्या में कवि की प्राथमिक कल्पना, अनुभूति और सुकुमार भावना भी फिर जाग उठती है। वहाँ के चित्र अधिक काव्य-मय होगये हैं—

सरकत दिव्नेसा खुला ग्राम

जिस पर नीलम नभ आच्छादन।

निरुपम हिमान्त में स्निग्ध शान्त,

निज शोभा से हरत जन-मन।

खींचती उवहनी वह बरवस,

चोली से उभर उभर कस-मस।

खिंचते संग युग रस भरे कलश,

जल झलकाती रस बरसाती।

बल खाती वह घर को जाती है,

❀ ❀ ❀ ❀

किन्तु ऐसे स्थल बहुत कम हैं प्रायः में, जहाँ कवि के भावातिरेक और सूक्ष्म सौन्दर्य-चित्रण के दर्शन होते हों, नहीं तो कवि के बौद्धिक चिन्तन की शुष्क काव्य मयता दर्शन होते हैं। अतः स्पष्ट ही इस लक्ष्य-परिवर्तन से पन्त की कविता में बौद्धिक विकास ही आया, अनु-मृति और कला अथवा काव्यत्व की तो हानि ही हुई है।

प्रगतिवाद हिन्दी-काव्य-शैली का नवीन विकास है। द्विवेदी-काव्य की हृत्-वृत्तात्मकता या स्थूल-वर्णन की प्रति-क्रिया-स्वरूप जैसे छायावाद का उदय हुआ था, वैसे ही छायावाद की सूक्ष्म और अमूर्त सौन्दर्य के वर्णन की और जीवन के कठोर सत्यों से मुँह छिपाकर कल्पना-लोक में पलायन करने की प्रवृत्तियों की प्रतिप्रिया-स्वरूप हिन्दी में प्रगतिवाद का चखन हुआ। देशकाल-गत परिस्थितियों और नवीन राजनैतिक विचार-धारा के विकास ने काव्य की इस शैली के विकास में सहायता दी। यह वाद छाया-वाद कि विरोधी दोनों प्रवृत्तियों को लेकर चला। छायावाद को जीवन के कठु सत्यों से पलायन वृत्ति के विरोध में यह वाद वीरता से जीवन के कठोर सत्यों का सामना करने को कहता है। यह लोक-जीवन से घबरा कर या उससे उदस्य होकर, व्यक्तिगत कल्पनालोक में सुख-विहार करने को कायरता समझता है और कविता का लोक जीवन की प्रगति में साहाय्य-दान का कर्तव्य पताझा है। छायावाद के अमूर्त या सूक्ष्म वर्णन की प्रतिक्रिया में प्रगतिवादी कवि स्थूल जागतिक वर्णन को अपनाता है। छायावाद ने व्यक्तिगत पिपामार्थों को उच्छेजित तो किया सौन्दर्य-चित्रण द्वारा, किन्तु उनकी शान्ति का कोई हल वह नहीं दे सका। वह हल प्रगतिवाद देने को कहता है। प्रगतिवाद स्थूल जीवन के मुख्य दुःख में सौन्दर्य और शान्ति दंडता है। मुख्य रूप में इसके सिद्धान्त निम्न हैं—

जीवन प्रगति-रूप है। उसमें भागने की अंपणा, उसका सामना करना, आरिये, उसकी प्रत्येक प्रगति में सहायता देने चाहिये। यही, प्रत्यक्ष में दृश्यमान जीवन ही सत्य है, इसमें परे लोक परलोक कुछ नहीं।

साहित्यिक सौन्दर्य का आचार साम्य-भावना है और यह साम्य-भागन जीवन में स्थापित होने पर ही सौन्दर्य उपलब्ध हो सकता है। अतएव

प्रगतिवादी विपमताओं का विरोध और उन्मूलन चाहता है, जिससे समाज में साम्य भाव आये। यह साम्य भाव विपमताओं का उन्मूलन किये बिना नहीं आ सकता।

व्यक्ति के सुख दुःख के प्रकाशन को महत्त्व न देकर, प्रगतिवादी कवि सार्वजनिक सुख दुःख के प्रकाशन को अधिक महत्त्व देता है।

वर्णन और शैली में कृत्रिम सौन्दर्य के उप-करणों की कमी आ जाती है। कवि सरल सीधा वर्णन करता है—

मिगरेट के खाली दिब्बे पन्नी चमकीली,  
फीतों के टुकड़े तस्वीरें नीली पीली।

रोमांटिक दृष्टि-कोण उठ जाता है, कोरा वस्तु-वादी दृष्टि-कोण रह जाता है। टेकनीक सीधी, सरल, भाव-प्रदर्शन के उपयुक्त होती है, जिसमें कृत्रिम सौन्दर्य का प्रयत्न नहीं होता।

इस काव्य में आधार यद्यपि प्रधानतया बौद्धिक रहता है, सहानु-भूति का आधार चिन्तन और विचार ही अधिक होते हैं। तोभी कुछ प्रगति-वादी काव्य में वर्ग-गत सच्ची अनुभूति के दर्शन हो जाते हैं।

यह काव्य अभी अपनी पूर्णता को नहीं पहुँचा है। विकास-शील है। आगे इसके रूप और सिद्धान्त में क्या परिवर्तन हो, यह अभी निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ३ संवत् २००५

नोट—प्रथम प्रश्न अनिवार्य है, शेष प्रश्नों में से किन्हीं चार के उत्तर लिखिये।

१—निम्नलिखित अवतरणों में से किन्हीं तीन की, उनका प्रसंग बताते हुए, व्याख्या कीजिये—

(क) सरलपन ही था उसका मन निरालापन था आभूषण.....  
.....बाल्य सरिता के कूलों से खेलती थी तरंग से नित।

प्रसंग—पन्त के “आधुनिक कवि” नामक संग्रह में संग्रहीत “उच्छ्वास



“श्री बालिका” नामक कविता का उद्धरण है। कवि ने किसी भोजी बालिका का वर्णन किया है।

व्याख्या—उसका मन सरलपन ही था ( अत्यन्त सरल था ), और आभूषण निरालापन ही था ( विलक्षणता ही उसकी सजावट थी )। अज्ञान (अबोध) आंखें कानों से मिली हुई थीं (बड़ी बड़ी थीं) और सजीला (शोभा वाला) शरीर स्वाभाविक रूप से सजा हुआ था (उसके शरीर कीशोभा स्वाभाविक सौन्दर्य ही थी)। सुरीले (मधुर शब्द बोलने वाले) और ढीले (खुले हुए) होठों के बीच में उसका अधूरा और लचकीला (लचक कर गाया हुआ) गीत, (उस) विकसित बालकपन की ओर (देखने वाले का) मन खींच कर (आकृष्ट करके), (स्वयं) उसी का प्रति-रूप (उपमान) हो जाता था (गीत भी बालिका अथवा उसके बाल्य के समान ही विकसित स्वाभाविक अधूरा और भोला था)। रंगीन और गीले (आर्द्र) पुष्पों के समान ही अर्द्धविकसित भावों से प्रफुल्लित (वह बालिकाजता), तरंग के समान ही नित्य नदी के तटों के साथ खेला करती थी। (तरंगे भी तट से टकराती हैं और उस पर उछलती हैं और बालिका भी तट पर खेलती थी और बाल्य-क्रीड़ा करती थी।)

कवि ने किसी अस्फुट-यौवना के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर यह प्रेम-काव्य लिखा है। पन्त जी की पहले युग की कविताएं हैं, जिनमें भाव और कला कूट कूट कर भरे हैं। उपमा का सुन्दर सन्निवेश है। उपमान कितने सूक्ष्म रखे गये हैं !

(ख) झलकने प्रति केलिथली लगी .....रविसुता कल कूल इसी समै ।

प्रसंग—प्रिय प्रवास का पद्य है। कवि ने प्राकृतिक वर्णन किया है।

व्याख्या—तमो-मण्डल की वह लाली क्रीड़ा के प्रत्येक स्थल पर, झलकने लगी। नदी और तालाबों में पड़ी वह लालिमा बहुत ही मनोहर लगती थी। इसी समय यमुना के मनोहर तट पर, पर्वत की कन्दराओं और यन के मधुरकुंजों (लता से ढके हुए स्थानों) को शब्दायित (सुंजित) करता हुआ, एक वंशी-नाद हुआ (कृष्ण की वंसरी बज उठी)।

(ग) कौन मेरी कसक में नित मधुरता भरता अलक्षित.....  
 .....कौन तुम मेरे हृदय में ?

प्रसंग—महादेवी वर्मा के "आधुनिक कवि" की ३१ वीं कविता का अवतरण है। रहस्य-वादी या छाया-वादी ढंग में कवि ने अनन्त जिज्ञासा का प्रकाशन किया है।

व्याख्या—तुम मेरे हृदय में (विद्यमान) कौन हो ? कौन अलक्षित बना, नित्य ही, मेरी कसक (वेदना) में मिठास भर जाता है ? कौन (इन) प्यासे नेत्रों में, अपरिचित बना, घुमड़ कर बरस जाता है ? ( किसकी याद में आँसू निकल पड़त है ? ) निद्रा के शून्य आकाश में, स्वप्नों का चित्रण करने वाले ! मेरे हृदय में तुम कौन हो ?

अलक्ष्य प्रिय को उद्दिष्ट करके उसके विषय में रहस्यमय जिज्ञासा प्रकट की गई है। पराक्ष सत्ता, अज्ञात है, अपरिचित है, किन्तु हृदय में स्थित है। कवि ने उसके प्रति प्रश्नात्मक सकेत किये हैं। प्रश्न अलंकार है।

(ग) भाग परीक्षा में नहीं है।

(ङ) मैं यहा अकेला देख रही..... अपने शिशुओं को रहे चूम।

प्रसंग—कामायनी के ईर्ष्यासर्ग का पद्य है। मनु शिकार स लोटें हैं और श्रद्धा साग्रह-पूछ रही है कि तब-तक कहाँ भटकते रहे।

व्याख्या—मैं यहाँ मार्ग जोह रही हूँ अकेली, (तुम्हारी) पद-ध्वनि (पाद-चाप) को निश्चलता से सुनती हुई सो, जबकि तुम वन में मृग क पीछे व्याकुल वन भाग रहे होंगे। (देखो) पीला पीला ( धूप से चर्मकता ) दिन ढल गया है और तुम रक्त के समान लाल (क्रोध में और भागने के परिश्रम से) यने वन में घूम रहे हो। देखो, घोंसलों में पक्षियों के जोड़े अपने बच्चों को चूम रहे हैं।

श्रद्धा के हृदय में मानव जन्म से पूर्व ही स्नेह का उदय हो गया है। अतएव पक्षि-शावकों का वर्णन किया है। वह मनु को हिंसा से विरत करना चाहती है। वह चाहती है, मनु भी वत्स के लिए उतने ही उत्सुक हों, जितनी कि वह स्वयं है। कवि ने बहुत स्वाभाविक वर्णन किया है।

२. सच बात तो यह है कि उर्मिला के आँसुओं पर यशोधरा को

अधिकार होना चाहिए था, यशोधरा की उच्च कल्पना और उच्च अनुभूति उर्मिला को मिलनी चाहिए थी ।” उक्त कथन का मर्म समझाइए ।

उत्तर ३. उपर्युक्त कथन का मर्म यही है कि उर्मिला में, जितनी विरह-जन्य करुण दशा दिखाई गई है, वह यशोधरा में दिखाई गई होती तो, उचित होता, वह दशा उर्मिला में दिखाना औचित्य-पूर्ण नहीं खगता । और, यशोधरा में इस दशा का अभाव भी कुछ खटकता है । यशोधरा की मानसिक भूमि बहुत उन्नत और आदर्शों पर स्थित थी । इस उच्चता की अधिकारिणी उर्मिला को बनाया जाता तो ठीक था । भावना यह है कि उर्मिला का व्याकुलता-पूर्ण विरह यशोधरा में दिखाना चाहिए था और उर्मिला को यशोधरा जैसी उच्च आदर्श भूमि पर स्थापित करना चाहिये था ।

यशोधरा और उर्मिला दोनों को पति की जीवन-दशा में ही विरह भोगना पड़ा । दोनों के पति स्वेच्छा से उन्हें छोड़ गए थे । किन्तु उनके उद्देश्य भिन्न थे । लक्ष्मण भाई के आदर्श का पालन करने के लिए और बुद्ध विश्व की मुक्ति के उपाय को खोजने के लिए बनचारी बने थे । अतएव लक्ष्मण का वनवास अवधि-विशेषतक के लिए था और बुद्ध का सर्वदा के लिए उर्मिला के विरह में मिलन की आशा व्याप्त है, किन्तु यशोधरा के विरह के अन्त की कोई आशा नहीं । बुद्ध मुक्ति प्राप्त कर आभी जायं, तो भी उस दशा में यशोधरा उनके किस मतलब की ? यशोधरा के ऊपर पुत्र—पालन के कर्तव्य का भी भार है । राजघरों के सुख में पत्नी, आसक्ति—प्रधान यशोधरा के लिए यह वियोग नितान्त दुःख कर था, असह्य था । किन्तु यशोधरा आदर्श-प्रिय रमणी थी । अपने पति में उसे अगाध श्रद्धा थी, उनके उद्देश्य के महत्व से भी वह परिचित थी । वह उस विश्व-मंगल के कार्य में बाधक नहीं बनना चाहती थी । उसके लिए वह आजीवन वियोग भोगने को सहर्ष तैयार थी । उसमें नैतिक आदर्शों का भी पूर्ण मान था । पति उसके लिए सबसे बड़ा देवता था । वह अपने सती के पद से रंचमात्र भी विचलित नहीं हुई । अपने कर्तव्य की ओर भी वह सचेष्ट थी । पुत्र—पालन बड़े स्नेह से करती थी, उसका मानसिक स्तर बहुत उन्नत, समृद्ध और गम्भीर है । वह बुद्धिमती है, तर्कमती और अद्भुत संयममती है । वह उर्मिला की तरह

झोंकती नहीं, रोती नहीं और न किसी को दोष ही देती है। वह विश्वमंगल के लिए अपने व्यक्तित्व का बलिदान कर देना चाहती है। बुद्ध के उद्देश्य में पूर्ण विश्वास रखती है। उसको केवल एक ही बात का दुःख है—

सिद्धि हेतु स्वामी गये यह गौरव की बात,  
पर चोरी चोरी गये यही बड़ा ब्याधात।  
सखी ! वे मुझसे कह कर जाते,  
कह, तो क्या मुझसे वे पथ-बाधा ही पाते।

बुद्ध के उससे बिना मिले जाने में उसे यही दुःख था कि बुद्ध ने उसे निर्नम्र समझा।

स्वयं सुसज्जित करके क्षण में,  
प्रियतम को प्राणों के पण में।  
हमों भेज देती हैं रण में, छात्र धर्म के नाते,  
सखि ! वे मुझसे कहकर जाते।

में उन्हें—

देती उन्हें विदा मैं गाकर,  
भार मेलती गौरव पाकर।  
यह निःश्वास न उठता हा कर।

यशोधरा प्रिय को बुरा नहीं कहती। अपितु कहने वालों को उत्तर देती है—वे हमारे सुख को खोज में गये हैं। वह सुख जाती हैं विरह में, राहुल भी उसे पहिचान नहीं पाता, आहें भरती है, किन्तु उसको वैसी करुणा-जनक विधुर दशा नहीं होती, जो उर्मिला की होती है। यशोधरा में सदैव एक गौरव पूर्ण सयम रहता है। वह अपने आदर्श पर दृढ़ है, उससे जरा भी विचलित नहीं होती। शुद्धोदन आदि पारिवारिक जन बुद्ध के लिए व्याकुल हो, उनकी खोज करने का प्रस्ताव करते हैं। किन्तु यशोधरा उनका विरोध करती है कि क्या वे बच्चे हैं, जिन्हें कोई लेने जाय ? अपने प्रति की गई उपेक्षा को सहन नहीं करती ? इसीलिए वह तडपती हुई भी बुद्ध—दर्शन को नहीं जाना चाहती। वह अपने स्थान पर दृढ़ है। अन्त में स्वयं बुद्ध उससे चमायाचना करते हैं—

अधिकार होना चाहिए था, यशोधरा की उच्च कल्पना और उच्च अनुभूति उर्मिला को मिलनी चाहिए थी ।” उक्त कथन का मर्म समझाइए ।

उत्तर ३. उपर्युक्त कथन का मर्म यही है कि उर्मिला में, जितनी विरह-जन्य करुण दशा दिखाई गई है, वह यशोधरा में दिखाई गई होती तो, उचित होता, वह दशा उर्मिला में दिखाना औचित्य-पूर्ण नहीं लगता । और, यशोधरा में इस दशा का अभाव भी कुछ खटकता है । यशोधरा की मानसिक भूमि बहुत उन्नत और आदर्शों पर स्थित थी । इस उच्चता की अधिकारिणी उर्मिला को बनाया जाता तो ठीक था । भावना यह है कि उर्मिला का व्याकुलता-पूर्ण विरह यशोधरा में दिखाना चाहिए था और उर्मिला को यशोधरा जैसी उच्च आदर्श भूमि पर स्थापित करना चाहिये था ।

यशोधरा और उर्मिला दोनों को पति की जीवन-दशा में ही विरह भोगना पड़ा । दोनों के पति स्वेच्छा से उन्हें छोड़ गए थे । किन्तु उनके उद्देश्य भिन्न थे । लक्ष्मण भाई के आदर्श का पालन करने के लिए और बुद्ध विश्व की मुक्ति के उपाय को खोजने के लिए बनचारी बने थे । अतएव लक्ष्मण का बनवास अवधि-विशेषतक के लिए था और बुद्ध का सर्वदा के लिए उर्मिला के विरह में मिलन की आशा व्याप्त है, किन्तु यशोधरा के विरह के अन्त की कोई आशा नहीं । बुद्ध मुक्ति प्राप्त कर आभी जायं, तो भी उस दशा में यशोधरा उनके किस मतलब की ? यशोधरा के ऊपर पुत्र—पालन के कर्तव्य का भी भार है । राजघरों के सुख में पत्नी, आसक्ति—प्रधान यशोधरा के लिए यह वियोग नितान्त दुःख कर था, असह्य था । किन्तु यशोधरा आदर्श-प्रिय रमणी थी । अपने पति में उसे अगाध श्रद्धा थी, उनके उद्देश्य के महत्व से भी वह परिचित थी । वह उस विश्व-मंगल के कार्य में बाधक नहीं बनना चाहती थी । उसके लिए वह आजीवन वियोग भोगने को सहर्ष तैयार थी । उसमें नैतिक आदर्शों का भी पूर्ण मान था । पति उसके लिए सबसे बड़ा देवता था । वह अपने सती के पद से रंचमात्र भी विचलित नहीं हुई । अपने कर्तव्य की ओर भी वह सचेष्ट थी । पुत्र—पालन बड़े स्नेह से करती थी, उसका मानसिक स्तर बहुत उन्नत, समृद्ध और गम्भीर है । वह बुद्धिमती है, तर्कमती और अद्भुत संयममती है । वह उर्मिला की तरह

झींकती नहीं, रोती नहीं और न किसी को दोष ही देती है। वह विश्वमंगल के लिए अपने व्यक्तिस्व का वलिदान कर देना चाहती है। बुद्ध के उद्देश्य में पूर्ण विश्वास रखती है। उसको केवल एक ही बात का दुःख है—

सिद्धि हेतु स्वामी गये यह गौरव की बात,  
पर चोरी चोरी गये यही बड़ा ब्याधात।  
सखी ! वे मुझसे कह कर जाते,  
कह, तो क्या मुझसे वे पथ-याधा ही पाते।

बुद्ध के उससे बिना मिले जाने में उसे यही दुःख था कि बुद्ध ने उसे निर्मल समझा।

स्वयं सुसज्जित करके चरण में,  
प्रियतम को प्राणों के पण में।  
हमीं भेज देती हैं रण में, छात्र धर्म के नाते,  
सखि ! वे मुझसे कहकर जाते।

मैं उन्हें—

देती उन्हें विदा मैं गाकर,  
भार मेलती गौरव पाकर।  
यह निश्वास न उठता हा कर।

यशोधरा प्रिय को बुरा नहीं कहती। अपितु कहने वालों को उत्तर देती है—वे हमारे सुख की खोज में गये हैं। वह सूख जाती हैं विरह में, राहुल भी उसे पहिचान नहीं पाता, आहें भरती है, किन्तु उसको वैसी करुणा-जनक विधुर दशा नहीं होती, जो उर्मिला की होती है। यशोधरा में सदैव एक गौरव पूर्ण संयम रहता है। वह अपने आदर्श पर दृढ़ है, उससे जरा भी विचलित नहीं होती। शुद्धोदन आदि पारिवारिक जन बुद्ध के लिए व्याकुल हो, उनकी खोज करने का प्रन्ताव करते हैं, किन्तु यशोधरा उनका विरोध करती है कि-क्या वे बच्चे हैं, जिन्हें कोई लेने जाय ? अपने प्रति की गई उपेक्षा को सहन नहीं करती ? इसीलिए वह तडपती हुई भी बुद्ध—दर्शन को नहीं जाना चाहती। वह अपने स्थान पर दृढ़ है, अन्त में स्वयं बुद्ध उससे समायाचना करते हैं—

यदि मैंने निर्दयता की तो क्षमा करो प्रिय जान ।

यह यशोधरा की तपश्चर्या का फल था, जो उसे मिल गया अन्त में । अपनी इस साधना में कहीं पर भी उसके चरित्र में निर्वलता या साधारणता नहीं आती । उसे अपने मन पर पूरा नियंत्रण है, वह कायू से बाहर उसे नहीं जाने देती । भगवान् बुद्ध से उसने तर्क भी किया है और जीवन के कर्तव्यों को छोड़कर सुवित की इच्छा से जाने के विरोध में अपना मत भी प्रकट किया है एव उस ओर से मोड़कर उन्हें जीवन-पथ में लाने का प्रयत्न भी किया है—

आओ प्रिय ! भव में भावविभाव भरें हम  
दूवेंगे नहीं कदापि तरे न तरे हम  
केवल्य काम भी काम स्वधर्म धरे हम  
संसार-हेतु शतवार मरे हम ।

मानिनी विरहिणा यशोधरा अपने नियम पर अत्यन्त दृढ़ रहती है । उसमें वह असयत निर्वलता-मूलक विरह-व्याकुलता नहीं आई है, जोकि उर्मिला में है । अतएव कुछ आलोचक उसमें थोड़ी अमानवता भी मानते हैं, कि उसे विरह व्यापा ही नहीं, उसने घर रहकर केवल अपने पुत्र की पालना की आदि । किन्तु यह सब ठीक है भी और नहीं भी है । यशोधरा बुद्ध के योग्य पत्नी थी और उसी योग्यता का उसने अन्त तक प्रदर्शन किया भी । बुद्ध जैसे ससार त्यागी महान् आत्मा की पत्नी में निर्वलता फयती भी नहीं । दूसरे उसके पास राहुज—युगल स्नेह की समुज्ज्वल ग्रंथि—था, जो बहुत इंद तक शांति का कारण था । तीसरे, उसके हृदय में स्वाभिमान भी था । हृदय की निर्वलता का प्रदर्शन ऐसा स्वाभिमान कैसे सहन करता ? फलस्वरूप उसका विरह गम्भीर और संयत है । किन्तु यदि कवि उसमें भी वही विधुर-दशा दिखला देता तो इतना अनुचित नहीं होता, जितना कि उर्मिला में प्रतीत होता है । यशोधरा की परिस्थिति ऐसी थी, जिसमें यह विधुर दशा बुरी नहीं लगती, अपितु इसके उचित रूप में दिखाने से चित्र में मानवीयता कुछ अधिक आजाती । इसी अभिप्राय से कहा गया है कि यशोधरा का उर्मिला के आंसुओं पर अधिकार होना चाहिए था ।

दूसरी ओर, साकेत का निर्माण ही रामायण की उपेक्षित उर्मिला के चित्रण के लिए गुप्त जी ने किया है। लक्ष्मण और उर्मिला ही उसके नायक-नायिका हैं। प्रारम्भ से अन्त तक उर्मिला के वर्णन की ही प्रधानता भी कवि ने रखी है। उर्मिला की परिस्थिति यही विषय थी। वह राजपुत्री थी, सुख वैभव के प्रानन्द में पली हुई। दुःख का नाम भी नहीं जानती थी। बालिका ही थी। पति-गृह में आते ही उस पर १४ वर्ष के महान् विरह की आपत्ति आपड़ती है। सीता अपने प्रिय पति के साथजाती है। उर्मिला को यह अधिकार नहीं मिला। लक्ष्मण राम के सेवक बन कर गये थे। मेवक के साथ उसकी पत्नी के भी जाने पर सेवा-वृत्ति में अन्तर पड़ता। फलतः उर्मिला न जाने को विवश हुई। उर्मिला मां ने कहा था, “मिला न बन ही न गेह ही तुझ को।” उसकी अन्य दो सहिष्णु माण्डवी और श्रुतिकीर्ति अपने पतियों के साथ थीं। विरह-भोग केवल उर्मिला के ही भाग में आया था और फिर दृमरे के कारण। किन्तु वह तर्क नहीं करती। पति में उसकी भी अगाध श्रद्धा और प्रेम है, वह भी उनके उद्देश्य और कर्तव्य के प्रति पूरी श्रद्धा रखती है। वह उसमें विघ्न नहीं बनना चाहती.....“हे मन ! तू-भ्रिय पथका विघ्न न बन।” पति की हृष्टा के सामने सिर झुकाती है और विवश होकर विर-विरह को भोगती है, यशोधरा के समान ही। किन्तु उसका विरह सान्त है, उसकी एक निश्चित अवधि है। उसके पश्चात् सुखोपभोग की उसे आशा है। फिर भी उसकी विरह-पीड़ा असह्य है, उसका सारा समय रोने कलकते ही बीतता है। गुप्त जी ने उर्मिला के आंसुओं की सरयू बहा दी है साकेत में। अधीरता कातरता ही उसके विरह में अभिव्यक्त है, जिससे स्वभावतः उसके प्रति सहानुभूति और दया की भावना उद्भूत होगी है। बहिन, माताएं सभी उसके आश्रुओं से नितान्त दुखी होते हैं। उसके शरीर की दशा—

सुख कान्ति पड़ी पीली पीली,  
आँखें अशान्त नीलीं नीलीं ।  
दया दाय यही वह कृश काया,  
या उसकी शेष सूक्ष्म छाया ?

ऐसी ही गई थी। दह लो—



अवधि शिक्षा का था उर पर गुरु भार,

तिल तिल काट रही थी दृग जल धार ।

इस प्रकार से विरह काट रही थी । खाने पीने आदि जीवन-न्यापार के प्रति वह बड़ा आग्रह करने पर उन्मुख होती थी—

पिऊं ला, खाऊ ला, सखि ! पहिनलूं ला, सब करूँ,

जिऊ मैं जैसे हो, यह अवधि का अर्णव तरूँ ।

उसका जीवन-धारण अवधि की समाप्ति पर प्रिय के दर्शनों के लिए ही होता था । विरह के ताप का वर्णन—

ठहर अरी ! इस हृदय में लगी विरह की आग,

ताल वृन्त से और भी धधक उठेगी जाग ।

उसके लिए केवल रोनाही रह गया है—

रहा किन्तु मेरे लिए एक रोना,

खिलाऊं किते मैं अलोना सलोना ।

रात में प्रिय-मिलन के स्वप्न भी नहीं आते । निद्रा ही नहीं पडती—

हाय ! न आया स्वप्न भी और गई यह रात,

सखि ! उडुगण भी उड़ चले अथ क्या गिनूँ प्रभात ?

अपने भाग्य को कोसती है—

कूड़े से भी आगे, पहुँचा अपना अदृश्य गिरते गिरते,

दिन दारह वर्षों में घूरे के भी सुने गये हैं फिरते ।

वह पागल सी हो जाती है किन्तु मर्यादित भी—

तुम मिलो मुझे धर्म छोड़ के,

फिर मरूँ न कथों सुण्ड फोड़ के ।

वह यह नहीं चाहती कि उसके प्रिय उसके लिए अधीर होकर घर भाग आये और यों कर्तव्यच्युत हों । लक्ष्मण को अकेला आया देखकर कहती है—

दयित क्या आर्त जान कर

घर दिया भेज तुम्हें आप ही ।

यह हुआ मुझे और ताप ही

च्युत हुए नाथ जो यथा

धिग् ब्रूया हुई उर्मिला-व्यथा ।

इतनी व्याकुलता होने पर भी उसे यह चिन्ता खाये जा रही है कि कहीं लक्ष्मण उसकी उस व्याकुलता की चिन्ता न करें। उस को पश्चात्ताप है कि उसने क्यों न कह दिया कि—

वह नारि सुलभ दुर्बलता थी

आकस्मिक वेग-विकलता थी

करना न सोच मेरा इससे ।

चित्रकूट में लक्ष्मण के मिलन-संकोच को देखकर वह कहती है—

मेरे उपवन के हरिण आज वन-चारी

मैं बांध न लूंगी तुम्हें तजो भय भारी ।

वह उनके पथ में बाधक नहीं बनना चाहती। वह अपनी निःस्वार्थ

भाव की उदात्त भावना भी प्रकट करती है—

मैं अपने लिए अधीर नहीं

स्वार्थी यद् लोचन नीर नहीं ।

लक्ष्मण के प्रति कहती है—

हे प्रेम स्वयं वर्तव्य बटा

जो खींच रहा है तुम्हें खड़ा

यह भ्रातृ-स्नेह न ऊनाहो

लोगों के लिए नमूना हो ।

किन्तु इन सबके साथ ही उसे एक और भी स्वार्थ-मूक्तक चिन्ता है कि जब तक प्रिय लौटेंगे तब तक उर्मिला का यौवन सद सब ढल जायगा—

पर यौवन-उन्माद कहां से लाऊंगी मैं,

वह खोया धन आज कहां मखि ! पाऊंगी मैं ?

लक्ष्मण के मिलन पर भी वह ऐसी ही भावना व्यक्त करती है—

प्रिय, जीवन की कहां आज वह चढ़ती बेला ?

उस समय—

कांप रही थी देह-लता उसकी रह रह कर

टपक रहे जो अश्रु कपोलों पर वह बह कर ॥

जीवन की समाप्ति पर उसके मन की दशा में भी अन्तर आता है—

जब थी तब थी थालि ! उर्मिला उनकी रानी

वह परसों की यात आज हो गई पुरानी

अब तो केवल रहूँ सदा स्वामी की दासी

मैं शासन की नहीं आज सेवा की भूखी ।

उर्मिला की यह विधुर दशा स्वाभाविक है। कोई भी मानवी ऐसी दशा में ऐसा ही आचरण कर देगी। उसे अपनी घीती सुख विभावरियों का भी स्मरण आयेगा, जैसे कि उर्मिला को आता है। उर्मिला का आचरण एक सद्गृहस्थ की पत्नी का सा आचरण है। उर्मिला को उसकी अधीरता के लिए कोई दोष नहीं दे सकता। ऐसी दशा सभी की होती है। किन्तु ता भी उर्मिला साधारण स्त्री नहीं थी। न उसका वंश ही साधारण था। वह जनक वंश की पुत्री, सीता की बहिन, रघुकुल की पुत्र बधू राम की अनुजबधू और परमतेजस्वी और अतुलबलशाली लक्ष्मण की भार्या थी। उसका स्थान अत्यन्त गौरवास्पद था। उसके दोनों वशों में सत्य और आदर्श की पूजा होती थी। प्राण भी उनके पालन में कुछ नहीं समझे जाते थे। लक्ष्मण भी एक कर्तव्य-पालक के नाते बन गये थे। वह स्वयं भी उस उद्देश्य में गौरव का अनुभव करती थी और उससे उन्हें विरत भी नहीं करना चाहती थी अपने कारण। अतः उसमें गंभीरता और संम विशेष अपेक्षित थे। उसका हृत्तना अधीर होना लक्ष्मण जैसे कर्मठ और तेजस्वी पुरुष को पत्नी में अधिक शोभा नहीं देता। उर्मिला अपने व्यक्तित्व से ऊपर नहीं उठ पाती। यद्यपि वह यह भी कहती है कि लक्ष्मण कर्तव्य-विमुख न हों, तथापि उसकी चिन्ता-धारा अविकृतप्रा व्यक्तित्व ही रहती है। वह अपने पुरातन सुखोपभोगों को स्मरण कर दुःखित होती है। कैंकेयी आदि को वह क्षमा नहीं कर पाती। यद्यपि इस घटना का वह कुल विनाशक घटना के रूप में ही वर्णन करती है, तथापि यही घटना उसके भी सुख-विनाश का कारण बनी है। अतः वह इसको कभी नहीं भूलती, उसकी सारी वेदना आत्मगत है। बीच बीच में उदात्त निःस्वार्थ भाव की भी उक्तियां वह कहती है, परन्तु वे उसकी व्यक्ति-

गत दुखानुभूति में हूब्री सी रहती है । कवि ने विरह-वर्णन में प्राचीन परिपाटी का भी आश्रय लिया है, जिस से उर्मिला का एक साधारण विरह-कामज्वर-ग्रस्त सुन्दरी के रूप में चित्र समझ उपस्थित होता है । सर्वत्र उसकी अधीर दशा ही असंयत भाव से रुम्बुख आती है । इससे उर्मिला के प्रति हृदय तो करुणा और सहानुभूति से आर्द्र हो सकता है, किन्तु श्रद्धा उसके प्रति नहीं हो सकती, जो कि राम लक्ष्मण या सीता के प्रति होती है । उर्मिला की इस सारी पीड़ा का फल भी उसे पूर्णतया मित्र जाता है, जय—

गिर पड़े दौड़ सौमित्र प्रिया-पद-तल में  
वह भीग उठी त्रिय चरण घरे दृग जल में ।

और 'या' जय श्री राम स्वयं उसके तपश्चरण की प्रशंसा में कहते हैं—  
तूने तो सहधर्म-चारिणी के भी ऊपर ।  
धर्मस्थापन किया भाग्यशालिनी इस भू पर ॥

ऐसे गौरवास्पद, ऐसे उच्च और ऐसे आदर्शभूत आसन पर विराजमान उर्मिला जय विरह में पागल की-सी बात करती है तो कुछ उचित नहीं प्रतीत होता । उसकी यह दशा स्वाभाविक मनोविज्ञान के अनुरूप होने पर भी, उसके पद के अनुकूल नहीं जचती । महात्मा गांधी ने भी अपनी सम्मति देते हुए उर्मिला के विरह-वर्णन को आधुनिक समय के अनुपयुक्त और उर्मिला की स्थिति को देखते हुए उद्देजक साही घताया था । उर्मिला का ऐसा साधारण विरह-चित्र किसी महाकाव्य की भी नायिका के अधिक उपयुक्त नहीं है । उर्मिला में वस्तुतः यशोधरा की सी उदात्तभावना, दृढता, संयतिता, धीरता, बुद्धि और उदारता चाहिये थीं । तभी वह अन्य रामलक्ष्मण आदि पात्रों के सहयोग में पूर्णतया खिलती । तुलसीदास ने उर्मिला का विरह-वर्णन विशेषरूप से इसलिए नहीं किया कि उर्मिला का तत्त्व सीता से किसी प्रकार कम नहीं था, अतः उसका भी वसा ही पूर्ण वर्णन करने से सीता के चित्रण का रंग उतना गहरा नहीं रहता । किन्तु गुप्त जी ने उर्मिला का प्रधान चित्रण करते हुए भी उसे आदर्श भूमि पर स्थापित नहीं किया । काव्य की नायिका होते हुए भी उर्मिला की अपेक्षा सीता के प्रति ही अधिक श्रद्धा भावना उत्पन्न होती है । गुप्त जी उर्मिला के चरित्र को सीता से

धृच्छा तो क्या उसकी समकोटि में भी नहीं टिपा सके। उर्मिला में यदि यशोधरा की विशेषताओं का समावेश होता तो उर्मिला का चित्रण अधिक सफल होता। इसी भाव को लेकर प्रश्नगत उक्ति में कहा गया है कि यशोधरा की उच्च कल्पना और उच्च अनुभूति उर्मिला को मिलनी चाहिये थी।

३. 'कामायनी के मूल में जो आध्यात्मिक तत्व हैं, वह शैव तत्व ज्ञान के आनन्द तत्व के ऊपर खड़ा है।' इसका विवेचन कीजिए।

उत्तर:—कामायनी के मूलगत आध्यात्मिक तत्व का आधार प्राचीन आगमों में वर्णित शिव-तत्व है। इसी का दूसरा नाम आनन्द भी है, कैवल्य भी है। शिव-तत्व की उपासना बहुत प्राचीन काल से प्रचलित है। अद्वैत में ही आनन्द है, यह मत इसी आधार पर खड़ा है। प्रकृति और पुरुष की आपात एकता को लेकर ही यह मत चलता है। यही शुद्ध नित्य आनन्द की समरस दशा है। प्रकृति और पुरुष के सामञ्जस्य में ही निरानन्द दशा है। कामायनी में प्रसाद ने इन्द्रा को प्रकृति और पुरुष की इस विशाल रस-क्रीडा का दर्शन कराया है। शंकर के अनुसार 'शिवः केवलोऽहं शिवः केवलोऽहम्' की अनुभूति ही आनन्द दशा है। यह आनन्द इन्द्र द्वारा प्रचलित किया गया था, जिसके बल पर उसे इन्द्रासन मिला था। इसी आनन्दवाद को शैव-वैष्णव आदि ने अपने अपने ढंग में अद्वैत की उपासना के लिए अपनाया। शिव कैवल्य या अद्वैतानन्द के प्रतीक हैं। इस शिव-तत्व का तत्र शास्त्र, शक्ति-तत्व शास्त्र आदि शैवागमों में विविध रूपों में ग्रहण हुआ। इसी आनन्दवाद का प्रसाद जी ने कुछ आधुनिकता का रंग चढ़ाकर रूपक उपस्थित किया है। प्रसाद जी स्वयं शैवागमों पर श्रद्धा रखने वाले शिव-तत्व या आनन्द तत्व के उपासक थे। उसी आनन्द-तत्व का स्वरूप और रहस्य उन्होंने कामायनी में समझाया भी है। मनु श्रद्धान्वित होकर जब हिमालय पर चढ़ते हुए अन्तरिक्ष में तीन प्रकाश-विन्दुओं को देखते हैं, तो कवि श्रद्धा के मुख से अपने इस आनन्दवाद की व्याख्या करवा देता है। श्रद्धा मनु को उन विन्दुओं का रहस्य समझाती है। पहिला, इच्छा का लोक है, जो रागारुण है, जहां इन्द्रियों के सभी विषय प्राप्त हैं, जहां मादकता, सुन्दरता और शोभा का साम्राज्य है। वहां माया राज्य करती है।

यह इन्द्राक्षों का सुनहरा लोक है, जहाँ सुख और दुःख दोनों ही मिलते हैं। दूसरा कर्म-लोक है, जो श्यामल है, जहाँ कोलाहल, परिश्रम, विफलता की निराशा, संघर्ष आदि व्याप्त हैं। वहाँ इच्छा की पिपासा की शान्ति का प्रयास होता है। किन्तु उसकी शान्ति नहीं होती। तीसरा ज्ञान-लोक या बुद्धि-लोक है, जहाँ बुद्धि-चक्र चलता है, प्रत्येक अणु निस्संग रहता है दुःख सुख से; जहाँ पर तत्वों पर तर्क और विचार ही होता रहता है। वहाँ तृप्ति नहीं मिलती, केवल मोक्ष ही मिलता है। श्रद्धा इनका रहस्य बताती है कि ये तीनों जय तक पृथक् रहते हैं, तब तक दुःख द्वन्द्वों के कारण बनते हैं। किन्तु जब वे श्रद्धा की जीण-सी प्रकाश-नेत्रा से संयुक्त होकर, एक हो जाते हैं तो समरम दशा या निरानन्द दशा उत्पन्न हो जाती है। इच्छा, ज्ञान और कर्म के इस सामञ्जस्य या अद्वैत से ही वास्तविक आनन्द की प्राप्ति होती है। वह एकता श्रद्धा की क्षिप्त रेखा से कवि ने दिखलाई है। श्रद्धा-पूर्वक इन तीनोंही तत्वों का परस्पर समन्वय क्रिया हुआ मनुष्य-जीवन को पूर्ण और आनन्दमय बना सकता है। इन तीनों के एकीकरण के ऊपर कवि ने आनन्द-लोक का वर्णन किया है, जहाँ प्रकृति और पुरुष के इस एकत्व में ही परमानन्द अभिव्याप्त है। इसी को कवि ने रूपक द्वारा समझाया है ॥ इन तीनों के पृथक् होने में मृत्यु है और एक होने में निरा आनन्द है। इच्छाएं व्यक्ति को पथ-भ्रष्ट कर सकती हैं, केवल कर्म मनुष्य को विपत्ति में डाल सकता है और उसे अन्यायी और अत्याचारी बना सकता है और केवल ज्ञान भी शुष्क हृदयहीन बना सकता है। इन तीनों में श्रद्धा द्वारा सामञ्जस्य—स्थापन करने से ही परम सुख की प्राप्ति है। वर्तमान बुद्धिवादी या विज्ञानवादी युग के लिए भी कवि ने अपने रूपक द्वारा यही संदेश दिया है। तभी विश्व में आनन्द की उपलब्धि सम्भव है। अध्यात्म और लोक दोनों में कवि ने इस आनन्दवाद का स्वरूप स्पष्ट किया है।

यह आनन्दवाद शैवानुकूल है, यह उपयुक्त आधार पर स्पष्ट हो जाता है। कवि ने शिव सम्बन्धी स्पष्ट संकेत भी दिये हैं, जिससे कि उसके सिद्धांत के विषय में किसी प्रकार की भ्रांति न रहे। इडा पर अधिकार जमाते समय मनु को शिव की हुंकार सुनाई पड़ती है और अकस्मात् शिव

जा अग्नि-नेत्र खुलता प्रतीत होता है। इच्छा, ज्ञान और कर्म-बिन्दुओं में एकरूप स्थापित हो जाने पर, मनु में नवीन चैतन्यानंद जागता है, उन्हें मंकर के ढमरु का नाद सुनाई पड़ता है। मनु नर्वन-रत भगवान् शंकर का ही दर्शन भी करते हैं। चंद्र का कवि ने शिव के गरुडरात्र के रूप में भी वर्णन किया है। अतः स्पष्ट है कि प्रसाद जी का आचार्य शैवों का आनंद-वाद ही है। वे स्वयं भी शैव थे, शिवतत्व के उपासक और परम आनंद-वादी। अतः स्वभावतः भी उनकी प्रवृत्ति शैव आनंदवाद की ओर ही होनी चाहिए थी, जोकि हुई भी है। इस प्रकार प्रश्नगत उक्ति की व्याख्या स्पष्ट हो जाती है।

३. प्रिय प्रवाम और कामायनी की कल्पना और अनुभूति की दृष्टि में गुलना कीर्ति और दोनों की वृत्तियों तथा सफलताओं पर अपने विचार प्रस्तुत करिये।

उत्तर—प्रिय प्रवाम की रचना उपाध्याय जी द्वारा उस समय हुई थी, जबकि गद्दी बोजी अभी अपने पांगों पर खड़ा होना सीख रही थी। प्रथम काव्य के नाम को उस समय कोई बृहत् प्रबंध उपलब्ध नहीं था। उपाध्याय जी का और उद्देश्यों के साथ एक यह भी था कि सड़ी बोजी में एक महाकाव्य लिखकर उसके इस अभाव को दूर किया जाय। उस समय कवियों के सामने भाषा और छंद की बड़ी कठिन समस्या थी। सड़ी बोजी का अभी साक्षर्य में प्रयोग प्राप्त हुआ ही था। उसकी अवस्था उस समय ऐसी नहीं थी कि कोई महाकाव्य लिखा जा सकता। छंदों की भी ऐसी ही समस्या थी। प्राचीन परम्परागत कवित्त, मंत्रों आदि छंदों को लोग पसंद नहीं करते थे। गद्दी बोजी उनमें सजती भी नहीं थी। इसी समय द्विपदी जी ने मराठी के अनुकरण पर गद्दी बोजी में संस्कृत-छंदों का प्रचालन किया। बंगिक छंदों में लल्लुगुरु यति आदि का विशेष नियम होता है। गद्दी बोजी में संस्कृत के लक्ष्यम शब्दों का भी विशेष प्रयोग रहता है। ये भी संस्कृत छंदों में समस्त रूप में आदिक आयानी से फिट किये जा सकते हैं। ऐसी ही प्रवृत्तियों और समस्याओं को लेकर उपाध्याय जी ने प्रिय प्रवाम की रचना की थी। अपने प्रयत्न में वे कहीं तक सफल रहे, इस

शात को आलोचक के ऊपर छोड़कर, उन्होंने महाकाव्य की समस्त विशेष-  
ताओं का ही प्रिय प्रवास में निर्वाह करने का प्रयत्न किया है ।

उपाध्याय जी को कवि के नाते केशव का परिष्कृत और आधुनिक  
रूप कह दिया जाय तो बहुत हद तक उचित ही है । कारण, उनमें भी उन्हीं  
की सो प्रवृत्तियाँ प्रतीत होती हैं । वे भी आचार्य हैं, काव्य-रीति का पूरा  
ज्ञान रखने वाले, उन्हींने रीति-ग्रन्थ भी लिखा है—रमकलश-साय ही वे  
उच्च कोटि के कवि भी हैं । उन्हींने कई काव्य-ग्रंथ लिखे हैं, जिनमें प्रिय-  
प्रवास प्रमुख है । केशव के समान ही वे भक्त भी हैं, प्रिय-प्रवास भक्ति का  
काव्य भी है । केशव के समान ही उपाध्याय जी को भी रसिकता प्रारंभ से  
मिली है । केशव के समान ही उपाध्याय जी भी काव्य की स्थूल कला  
का काव्य में विशेष स्थान समझते हैं, यद्यपि प्रमुख नहीं, केशव के समान ।  
केशव को भाव अलंकार-प्रदर्शन के लिए चाड़िप, किन्तु उपाध्याय जी ने  
भावों के लिए अलंकारों का प्रयोग किया है । काव्य में कल्पना का जो रूप  
केशव का है, वही प्रायः इन का भी है । अन्तर केवल इतना है कि उपाध्याय  
जी की कल्पना अधिक स्वाभाविक, अधिक औचित्य-पूर्ण और आधुनिकता की  
लिए हुए हैं । भावानुभूति के क्षेत्र में भी उपाध्याय जी का स्थान केशव से  
अच्छा है । केशव के काव्य में अनुभूति की मात्रा बहुत कम है, कहीं कहीं  
त्रिकृत या अस्वाभाविक भी है । ये दोष उपाध्याय जी की कल्पना और अनु-  
भूति पर नहीं लगाए जा सकते । उपाध्याय जी ने औचित्य का सर्वत्र ध्यान  
रखा है । किन्तु तो भी उन पर आधुनिकता का इतना प्रभाव नहीं पड़ा,  
जितना कि प्राचीनता का । उनकी कल्पना के आधार प्राचीन ही हैं । प्राचीन  
कवियों की परिगटी और उन्हीं के उपादानों को लेकर उपाध्याय जी की  
कल्पना चली है । वर्णन में उन्हींने उन्ही प्राचीन उपमा, रूपक, उपमान-  
उपमेयों आदि को लेकर प्रिय प्रवास में अपनी कल्पना का प्रसार किया है ।  
उनकी कल्पना में नवीनता नहीं है, उसमें सर्वत्र ही प्राचीनता का आभास है ।  
नवीनता का संयोग उसमें इतना नहीं है, कि प्राचीनता से कुछ विक्रम कहा  
जा सकता हो । उनके काव्य के विषय ऐसे हैं, जिन पर अनन्त कवियों ने अपनी  
कल्पना का रंग चढ़ाया हुआ है । कृष्ण-सम्बन्धी इन विषयों पर बहुत



साहित्य निकल चुका है। उपाध्याय जी ने उन्हीं से अपने काव्य तत्त्व का निर्माण किया है। नवीनता केवल चरित्र-चित्रण का है, जिसमें कवि ने घटनायक को आधुनिक सांघे में ढाज कर उपस्थित किया है। नहीं तो उन्हीं पूर्व-वर्णित प्रसंगों को लेकर प्रिय-प्रवास की कल्पना चली है। इस प्रकार प्रिय प्रवास में हरिऔधजी की कल्पना का विधायक रूप नहीं सामने आता जो कि किसी भी महा काव्य का प्रधान आधार होता है। प्रिय प्रवास के कवि की कल्पना का छंटे-छंटे प्रसंगों, रूप वर्णनों, प्रकृति—वर्णनों आदि के निर्वाह में ही विकास हुआ है। उसका कोई इससे आगे का महान् और गहन रूप नहीं मिलता। कल्पना की अपेक्षा प्रिय प्रवास में कवि का आधार अधिकतया वस्तु-वर्णन पर ही है। अनुभूति भी प्रिय प्रवास में पर्याप्त है। प्रिय प्रवास के पढ़ने से अनुभव हो जाता है कि कवि का हृदय भावुक और अत्यन्त कोमल है। कठोरता और निर्दयता उसे सख नहीं नहीं। प्रिय प्रवास में मुख्यता दो ही रसों का वर्णन हुआ है—शृङ्गार और वसल। दोनों ही हृदय की अत्यन्त कोमल और मधुर भावनाएँ हैं। इन दोनों का ही उपाध्याय जी ने अत्यन्त स्वाभाविक परिपाक किया है। गोपियों, ग्वाल बाल, माता पिता और स्वयं कृष्ण आदि के चित्रण अनुभूति पर आधारित हैं। इनका चित्रण यद्यपि अधिकतया वर्णनात्मक शैली में हुआ है, नाटकीय अभिनयात्मक शैली में नहीं, तो भी अनेक स्थलों पर हृदय उथले बिना नहीं रहता, ऐसा अनुभूति-पूर्ण वर्णन है—प्रियप्रवासः गोपिण्यो और माता पिता की दशाः-वर्णन में। कवि को—कवि—हृदय को, मानव-हृदय के मानिक स्थलों की पक्की पहिचान है। उसने ऐसे प्रसंगों का बहुत ही अनुभूति पूर्ण वर्णन किया है। सचेतः उस काल की भाषा की सीमाओं और संस्कृत के छन्दों के बन्धन में जैसा भी उत्कृष्ट से उत्कृष्ट रूप कल्पना या अनुभूति का उपस्थित किया जा सकता था, उपाध्याय जी ने प्रिय-प्रवास में किया है। चतुर्दश सर्ग में, चन्द्र-वर्णन में देखिए कल्पना—

चों थे कलाधर दिख कहते विहारी,  
 है स्तर्ण मेरु यह मेदिनी माधुर का।  
 है कल्प पादप अनुपम तारनी का,

आनन्द अंबुधि विचित्र महामती है ।

चन्द्रमा पर अनेक कल्पनाएँ की गई हैं । पष्ठ सर्ग में, जहां वियोग विह्वला राधा पवन द्वारा शपना संदेशा देती है, वहां प्रिय प्रवास की कल्पना मेघदूत का अनुसरण करने लगती है—

मेरे प्यारे नव जलद से कंज से नेत्र वाले  
जाके आये न भधुवन मे और भेजा सन्देशा ।  
रो रो के प्रिय विरह मे यावली हो रही हूँ,  
जाके मेरी सब दुख-कथा श्याम को तू सुनादे ।

❁ ❁ ❁ ❁

कोई प्यारा कुसुम कुन्हला भौन में जो पड़ा हो,  
तो प्यारे के चरण पर ला डाल देना उसे तू ।  
यों देना ऐ पवन ! बतला फूलसी एक बाजा,  
म्लाना हो हो कमज पग को चूमना चाहती है ।

और अगर इतना भी कर सके तो:—

पूरी होवे न यदि तुरू से अन्य यातें हमारी,  
तो तू मेरी विनय इतनी मान ले औ चली जा ।  
छूके प्यारे कमल पग को प्यार के साथ आजा,  
जी जाऊगी हृदय तल मे मैं तुम्ही को लगा के ।

प्रस्तुत पद्य कल्पना के सुन्दर उदाहरण हैं । अनुभूति की स्वाभाविक अभिव्यंजना भी अनेकत्र बहुत मार्मिक हुई है । ऊपर के ही पदों में, राधा के हृदय की विरह-व्याकुलता का सुन्दर अभिव्यजन है । प्रकृति-वर्णन में भी कवि ने ऐसी ही कोनल कल्पना से काम लिया है । हरिश्रौधनी ने प्रकृति का सजीव रूप में, पात्र की भावना से सहानुभूति दिखाते हुए वर्णन किया है । अन्धकार कृष्ण के दर्शन नहीं करने देता । इसे तारक-गण सहन नहीं करते—

यह अभावुकता तम-पुञ्ज की सह सकी नहीं तारक मण्डली ।

• वह विकास विवर्द्धन के लिए निकलने नभ मँडल में लगी ॥

यशोदा की करुण-दशा देखिये । राधा यशोदा को समझाती है और

यशोदा राधा को—

हो उद्विग्ना परम जब यों पूजती थी यशोदा,  
क्या आँवेंगे न अथ ब्रज में जीवनाधार. मेरे,  
तो वे धीरे व मधुर स्वर से हो विनोता बतार्वी,  
हां आँवेंगे, व्यथित ब्रज को श्याम कैसे तर्जेंगे ?  
आता ऐसा कथन करते वारिधारा हगों में,  
वूँटों वूँटों जो टपक पड़ता गात्र पे जो कभी था ।  
औ आखाँ से सदुख उसको देख पाती यशोदा,  
तो धीरे यों कथन करती “खिन्न हो तू न वेटी ॥”

किन्तु उनकी यह अनुभूति अनेक स्थलों पर तथ्य-वर्णन में दब जाती है । रूप-वर्णन में कवि ने अनेक उन्हीं पुरानी लकीरों का अनुसरण किया है, जिनमें आधुनिक काल में विशेष चमत्कार नहीं रहा है । राधा-वर्णन का निम्न पद्य देखिए कैसा नीरस और विलस्य है—

नाना भाव विभाव हाव कुशला आमोद आपूरिता,  
लीला लोळ कटाक्षपात निपुणा अ भंगिमा परिःता । आदि।

इसी प्रकार उनके प्रकृति-वर्णन में बार बार एकही शब्दी और उपमा आदि द्वारा वर्णन है, जिससे कल्पना में विविधता नहीं रहती । कहीं कहीं प्रकृति-वर्णन में भी वृक्षों आदि की लिस्ट देदी है—

जम्बू, अम्ब्र, कदम्ब, निंब, फलसा जम्बीर और आंवला ।

लीची टाड़िम नारिकेल इमली और शिगपा इगुदी ॥

इस प्रकार, प्रिय प्रवास में कवि की कल्पना और अनुभूति दोनों का सुन्दर सामञ्जस्य भी है और अनेकत्र नहीं भी है । चरित्रों की कल्पना में कहीं कहीं अतिरंजकता के कारण फलिततासी आ गई है । कृष्ण को महा-पुरुष सिद्ध करने में, उन के जीवन की अलौकिक घटनाओं को, लौकिक कल्पित रूप में दिखाने में, अस्वाभाविकता भी आ गई है । तो भी प्रिय-प्रवास अपने समयका उत्कृष्ट काव्य ग्रन्थ है । उसमें कवि की कल्पना सजीव है, सक्रिय है, कोमल है और मनोरम है । अनुभूति भी अधिकांश में मनोवैज्ञानिक, स्वाभाविक और तीव्र है, यद्यपि वह गहन और विशेष व्यापक नहीं ।

कामायनी की सृष्टि ही सारी कल्पमामय है। कवि के पास केवल प्राचीन शास्त्रों में बिखरे मनु के जीवन के विष्ट-कलित सूत्र ही हैं। उन्हीं को एकत्र कर कवि ने यह अनुपम काव्य-सृष्टि सड़ी की है। उस पर भी उसकी आध्यात्मिक रूपक की कल्पना उसमें और भी अधिक गंभीरता और मामिकता भर देती है। कवि को प्रत्येक इंट अपनी कल्पना से जोड़नी पड़ी है, तब यह भवन बना है। कामायनी की सृष्टि अनन्त कल्पना के क्षेत्र में हुई है। प्रसाद कल्पना-प्रधान कवि थे। उनकी कल्पना अनन्त सामर्थ्यशाब्दिकी और परम विधायक थी। उसका पूर्ण विकास कामायनी में हुआ है। किसी कम कल्पना शक्ति की सामर्थ्य नहीं थी कि कामायनी जैसे आध्यात्मिक और मानवसृष्टि के महान् काव्य की भूमिका का निर्माण करती। श्रद्धा, मनु और हृदा सीनों प्रधान पात्रों का चित्रण कवि की विधायक कल्पना के आधार पर ही हुआ है। इस कार्य में प्रधान सहायता उसे अपनी कल्पना से ही मिली है। द्विवेदी काल की वस्तु-वर्णनात्मक परिपाटी की प्रतिक्रिया-स्वरूप ही इस नवीन साहित्य का उदय हुआ था। अतएव इसमें कल्पना का गहरा रंग है। प्रकृति के अनन्त चित्रों का वर्णन कितना कल्पना-मय है ! कवि ने प्रकृति के एक एक स्वरूप में सैकड़ों कल्पनाएं की हैं। श्रद्धा मनु आदि के वर्णन में भी कवि की कल्पना और ! तिभा का पूर्ण चमकार है। देखिये कल्पना—

बुल-बुले सिन्धु के फूटे  
 नक्षत्र मालिका हटी  
 नभ मुक्त कुन्तला धरणी  
 दिखलाई देती नृटी ।

कवि सूक्ष्म और रंगीन कल्पना के लिए प्रसिद्ध हैं—

चमकंगा धूलिकणों में  
 सौरभ हो उड़ जांगा  
 पाऊंगा तुम्हें कहीं वो  
 प्रह-पथ में टकराऊंगा ।

❀ ❀ ❀

निश्वास मलय में मिलकर

छाया पय छू आण्णा  
 और भी—वैसी सूक्ष्म और मधुर कल्पना है—  
 विकसित सर-सिज वन वैभव  
 मधु ऊपा के अंचल में  
 उपहास करावे अपना  
 जो हंसी देखले पल में ।

प्रलयान्त पर मनु का वर्णन कितना रोमांटिक है—  
 तरण तपस्वी मा वह वैठा  
 साधन करता सुर श्मशान  
 नीचे प्रलय मिन्धु लहरों का  
 होता था सकरुण श्रवसान ।

श्रद्धा का वर्णन—

नील परिधान बीच सुकुमार खुल रहा मृदुल अर्धाखिला श्रग ।  
 खिला हो ज्यों विजली का मेव वन बीच गुलाबी रग ।  
 प्रकृति के भीषण रूप का देखिए कल्पना-चित्र—

ठधर गरजती सिन्धु लहरिया  
 कुटिल काल के जालों सी  
 चली आ रही फेन उगलती  
 फन फेलाये ब्याली सी ।

प्रसाद जी नवयुगीन छायावादी शैली के जन्मदाता थे, जिसमें अधिकतया कल्पना का ही साम्राज्य होता है। सो, कामायनी में उसी का राज्य है। यह कल्पना कहीं अत्यन्त सूक्ष्म और दुरूह भी हो जाती है, जहाँ कवि प्रतीकों का विशेष प्रयोग करने लगता है अथवा सूक्ष्म उपमानोपमेय जुटाने लगता है—

हे श्मशान की चपल बालिके !  
 री ललाट की खल रेखा  
 हरी भरी सी दोड़ धूप, ओ  
 जग माया की चञ्चल रेखा !

माधवी निशा की अलसाई

अलको मे लुकते तारा सा । (काम)

जहाँ कल्पना में रहस्यवाद का पुट आ जाता है, वहाँ भी उस में दुरुहता आ जाती है—

कौन हो विश्व माया कुहुक सी साकार

प्राण सत्ता के मनोहर भेद सी सुकुमार ?

अनुभूति भी कामायनी का दूसरा प्राण है, पहिला कल्पना है ।

प्रसाद जी अत्यन्त भावुक कवि थे । कामायनी का मूल आधार यही अनुभूति-वाद है । प्रसाद की अनुभूति अत्यन्त गम्भीर और अत्यन्त विशाल है । कामायनी में प्रारम्भ से अन्त तक मानवीय भावनाओं का ही क्रमबद्ध विकास दिखाया गया है । मुख्य अनुभूति काव्य में आनन्दवाद की है । दुःखवाद की भी अनुभूति होती है । कामायनी में प्रारम्भ से अन्त तक घटना-जाल अत्यल्प है । कथा प्रधानतया श्रद्धा मनु आदि की नैसर्गिक अनुभूतियों के ही बल पर चलती है । अनुभूति में चिन्ता, आशा आदि सभी भावनाओं की सहज अनुभूति होती है । मानव मन का पूर्ण विकास दिखाया गया है । अन्त में काव्य आध्यात्मिक अनुभूति के अत्यन्त उच्च क्षेत्र तक ले जाता है । इसके अतिरिक्त कामायनी का प्रत्येक वर्णन आन्तरिक अनुभूति के आधार पर हुआ है । प्रकृति-वर्णन या पात्र-वर्णन, सब में कवि-हृदय की गहन रहस्यात्मक अनुभूति का अभिव्यंजन होता है । प्रकृति के रूप का अनुभव करके प्रकृति-वर्णन किया गया है । रूप-वर्णन भी अनुभूति-मूलक है । कवि की रहस्यात्मक प्रेमानुभूति का सर्वत्र अनुभव होता है । चरित्र-चित्रण का तो प्रबल आधार ही अनुभूति है । श्रद्धा और मनु के पारस्परिक सहवास में अनेक भावों की अनुभूतियों के चित्र हैं । कवि की इस गहन अनुभूति के कारण ही कामायनी के चित्र इतने मर्म-स्पर्शी और कान्त हुए हैं । कामायनी का पर्यवसान भी अन्तिम महानुभूति—अर्द्ध-तानन्दानुभूति—में ही होता है, जिसमें समस्त भावों का लय हो जाता है । हृदयकी सच्ची और स्वाभाविक यह अनुभूति ही कामायनी की कल्पना का भी आधार बनी है । कल्पना सदैव अनुभूति के पीछे चली है । अनुभूति के विरुद्ध उसने कोई भी कार्य

नहीं किया है। अतः एव कल्पना भी सच्ची और आदर्श रही है। अनुभूति के बल पर ही कल्पना पृथ्वी से आनन्द-लोक तक की भी उड़ानें भर पथ-छट्ट नहीं हुई है। कल्पना और अनुभूति का यह तादात्म्य ही कामायनी की अनुपमता का रहस्य है। किन्तु यह अनुभूति भी कहीं कहीं प्रतीक-पद्धति में पड़कर, गहन रहस्यात्मकता अथवा दार्शनिकता के संयोग से दूररुद्ध हो जाती है, सहज नहीं रहती। कहीं कहीं क्लिष्ट कल्पनाओं में पड़कर भी अनुभूति रुल जाती है। किन्तु इस दोष के साथ भी कामायनी में कल्पना के साम्राज्य में अनुभूति का ही शासन चलता है और इन दोनों के इस स्वर्ण-गन्ध योग से कामायनी हिन्दी साहित्य में—वस्तुतः विश्वसाहित्य में—त्रेजोद काव्य है। इन दोनों विशेषताओं में अपने समस्त गुणों के साथ भी मिय-प्रवास उसे नहीं पहुँच सकता। उसका धरातल कामायनी के से बहुत नीचे रह जाता है।

५. महाकाव्य और गीति-काव्य में क्या अन्तर है ? वर्तमान काव्य के गीतिकारों में निराला जी का क्या स्थान है ? कारणों का निर्देश करते हुए अपने मत का प्रतिपादन कीजिए।

उत्तर—महाकाव्य प्रथम काव्य का ही घृहद् रूप है। उसमें किसी इतिहास पुराणादि-प्रविष्ट कथानक को लेकर, उसका नाटकीय सन्धियों के अनुसार, निर्वाह किया जाता है। वह कथानक इतना विशाल होना चाहिये, जितमें जीवन का विशद और साग चित्रण हो पूर्णतया। वह जीवन का एक-देशीय चित्र नहीं उपस्थित करता, अपितु पूर्ण करता है, जैसे कि राम-चरित मानस राम के जीवन का करता है। वह जीवन का एक पैसा ही आदर्श-मय समुच्चल चित्र उपस्थित करता है, जिसमें जाति या लोक-मंगल की भावना श्रोत-प्रोत होती है। उसका नायक भी कोई देवता या देवताओं के से गुण वाला सद्वंश जात अत्यन्त प्रविष्ट महान् व्यक्ति होना चाहिये, जिसमें जीवन का पूर्ण आदर्श रूप समुपस्थित किया जा सके, जैसे कि श्रीराम, जिनके जीवन में, जीवन के प्रत्येक रूप का आदर्श उपस्थित है। संक्षेप में, महाकाव्य की निम्न शास्त्रीय मर्यादाएँ होती हैं—

(१) वह सर्ग-बद्ध होना चाहिये। सर्ग आठ से अधिक होने चाहिये।

- (२) नायक वीरोदात्त गुणों से युक्त कोई कुलीन-जन्मिय या देवता होना चाहिये ।
- (३) शृंगार वीर और शान्त में से कोई सा एक रस प्रधान होना चाहिये ।
- (४) कथा ऐतिहासिक या पौराणिक हो, जिसका विकास नाटकीय ढंग में हो ।
- (५) धर्म अर्थ काम मोक्ष में से एक की सिद्धि करने वाला हो ।
- (६) मगों में विभिन्न छन्द होने चाहियें । काव्य में संगीत होना चाहिये ।
- (७) प्रकृति वर्णन, विविध दृश्यों का वर्णन, संयोग, वियोग, युद्ध, विवाह आदि विशेष प्रसंगों का विशद चित्रमय वर्णन होना चाहिये ।
- (८) उसका नाम, कवि या नायक अथवा कथा-प्रसंग के आधार पर होना चाहिये ।

मुख्यतया महाकाव्य की यही शैली होती है । महा काव्य में स्थूल-वर्णन प्रधान होता है । स्थूल जीवन का विगम और आदर्श चित्र उपस्थित करना ही महाकाव्य का लक्ष्य होता है । यद्यपि महाकाव्य के मूल में भी कवि की व्यक्तिगत भावना ही काम करती है, किन्तु कवि साक्षात् रूप में अपने मनका चित्रण नहीं करता । उसकी वृत्ति बहिर्मुखी होती है, उसके उद्देश्य लोक-चित्रण ही होता है ।

गीतिकाव्य वैसे तो प्रत्येक छन्दो-बद्ध काव्य को कहा जा सकता है, जो कि गाने के योग्य हो, किन्तु पारिभाषिक रूप में यह साहित्य में विशेष अर्थ का बोधन करता है । उस अर्थ के अनुसार, गीति-काव्य मुक्तक श्रेणी का काव्य होता है, जिसमें गीतिकार की अपनी आवेश-पूण भावनाओं का प्रकाशन होता है । गीतिकार अपनी ही मानसिक अनुभूतियों का गीत रूप में अभिव्यंजन करता है । वह अभिव्यंजन भाव के अनुकूल ही कोमल, कान्त, स्वाभाविक, सरल भाषा और शैली में होता है, जिसमें हृद्गत भावना का सौन्दर्य और माधुर्य अभिव्याप्त होता है । भाववेश में ही गीतों का जन्म होता है । गीतों का आकार भी अतएव निश्चित नहीं होता, वह भाव के अनुसार ही छोटा बड़ा हो सकता है । इस गीत-विधान का स्वरूप प्राचीन और आधुनिक काल में भिन्न रहा । प्राचीन गीतों में संगीत-विधान भावानुकूल विविध राग रागनियों के आधार पर होता था । त्रिवापति, कबीर, सूर, तुलसी



मीरा आदि के गीत ऐसे ही राग रागनियों के आजीन होकर लिखे गये हैं। इन गीतों का निर्माण केवल गाने के लिए होता था। गीतिकार का संगीतज्ञ होना भी इसीलिए अपेक्षित था। किन्तु लाभ यह था कि इन गीतों को कोई भी भारतीय-संगीत पद्धति का ज्ञान रखने वाला गा सकता है। आधुनिक काल में गीत-ध्वनि या संगीत का विधान पाश्चात्य ढंग में भिन्न आधार पर होता है। आज का गीतिकार-रागरागनियों के चक्कर में न पड़ कर, अपने भाव के संगीत का आधार रखता है। उसके गीत की ताल, लय, यति गति आदि का नियोजन उसके भाव की ताल, लय, यति, गति के आधार पर होता है। इसमें कवि को बन्धन से मुक्त तो मिल जाता है, किन्तु गीत के गाये जाने में कठिनाई उपस्थित होजाती है। कारण, जब तक गीतकार स्वयं ही गीत पर ध्वनि-चिन्ह न बनादे, तब तक उसे पूर्णतया श्रौचरय पूर्वक नहीं गाया जा सकता। गीत में संगीत ही प्रधान रहता है, काव्य-गत फला यद्यि उसमें हो तो अच्छा है। संगीत के लिए वेरी काव्यमय अपेक्षित नहीं। उसका तो प्रधान आधार स्वरलहरी होता है, किन्तु जब उसमें काव्यत्व होता है तो वह गीत काव्य का नाम ग्रहण कर लेता है। निर्माण-शैली के कारण गीत और महाकाव्य में यही अन्तर होता है।

महाकाव्य बहिर्मुख होता है, स्थूल जीवन का आदर्श चित्रण ही उसका लक्ष्य होता है, किन्तु गीतकाव्य में कवि अपने ही अन्तर्-सूक्ष्म भाव-जगत् का वर्णन करता है, उसकी वृत्ति प्रधानतया अन्तर्-मुखी होती है। अपनी अनुभूति या भाव के आवेश का ही संगीतमय वर्णन उसका लक्ष्य होता है। महाकाव्य प्रबन्ध रूप में होता है और गीतकाव्य मुक्तक रचना होती है। महाकाव्य में कथा-वर्णन होता है और गीतकाव्य, अंग्रेजी की बोरिक कविता के ढंग पर, केवल भावनिर्घ्न का ही वर्णन करता है। महाकाव्य में बाहर के जगत् का वर्णन होता है, कवि के मन का नहीं और गीतकाव्य में अपने ही अन्तर् भाव-जगत् का चित्रण होता है। कवि के महाकाव्य में शैली अधिकतया वर्णनात्मक या ऐतिहासिक रहती है और गीतकाव्य की शैली अभिव्यजनात्मक होती है। महाकाव्य जीवन का समस्तोग्र पूर्ण चित्र उपस्थित करता है और गीतकाव्य का विषय अत्यन्त सीमित होता है,

उपमें किसी एक ही छोटे या बड़े भाव का अभिव्यंजन होता है। दोनों में वही भेद होता है।

श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला का स्थान आधुनिक गीति-कवियों में प्रमुख स्थान है। आधुनिक गीतिकाव्य के स्वरूप-निर्माताओं में निराला का प्रमुख स्थान है। हिन्दी-गीतों का वर्तमान रूप उपस्थित करने वाले प्रसाद, पन्त और निराला ये तीन ही महा कवि हैं। आधुनिक गीतों का आदर्श रूप इन्हीं कवियों के गीतों में मिलता है।

निराला उष्कृष्ट कोटि के गीतिकार हैं। आधुनिक अंग्रेजी शैली के गीत का श्रेष्ठ रूप वस्तुतः निराला के ही गीतों में मिलता है, जहां तक कि संगीत का सम्बन्ध है। निराला में प्रकृति, प्रेम, सौन्दर्य, विरह, दया, सहायु-भूति, देशभक्ति, वीरता आदि की विविध भावनाओं का अभिव्यंजन अपने गीति-काव्यों में किया है। दार्शनिक विचार-धारा भी कहीं कहीं निराला के गीतों का विषय बनी है। शब्द चयन, शब्द माधुर्य और शब्द सौन्दर्य के लिए निराला माने हुए गीतिकार हैं। इनके गीतों की भाषा और संगीत भाव का भक्ति-पूर्वक अनुसरण करते हुए चलते हैं। कोमल भाव के वाहन बनने के समय शब्दों का रूप अत्यन्त कोमल और मधुर होता है। कारण, ये ३० वर्ष बङ्गाल में रहे हैं, अतः इनमें बङ्गाल की सी शब्द-माधुरी आ गई है। डी० एल० राय और कवीन्द्र के गीतों की शैली का इन पर विशेष प्रभाव पड़ा है। देखिये इनका शब्दचयन—

दूधा रवि अस्ता-चल

संध्या के दंग छल-छल।

दुख भार भारत तम केचल

वीर्य सूर्य के ढके सकल दल

खिली उपा पटल निजकर आर्थ

छवि-मय दिन मणि के।

अंग्रेजी ढंग का ध्वनि या संगीत-विधान पूर्णतया निराला के गीतों में ही मिलता है। निराला मात्र-संगीत के पूरे पारखी कवि हैं। अपने भावों

के संगीत लय, आदि के आधीन ही इन्होंने अपने गीति-काव्यों में सहीत-विधान किया है, जिसमें इन्हें पूरी सफलता मिली है। Sound must be an echo to the sense. (ध्वनि अर्थ की प्रतिध्वनि होनी चाहिए) का अविकल निर्वाह निराला के गीतों में मिलता है। गीत का संगीत भाव-संगीत की प्रतिध्वनि सी ही प्रतीत होता है। देखिये—

कया कण कर कंकण प्रिय  
 किय किय-रव किंकियो-  
 रयान रयान नृपर उर लाज  
 लौट रंकिणी ।

निराला ने ध्वनि-प्रभाव की अभिव्यक्ति के लिए, अनेक अप्रचलित शब्दों का भी प्रयोग किया है। अनेकत्र वंगला के शब्दों का भी प्रयोग किया जा है। अनेकत्र संस्कृतमय शैली अत्यन्त दुरूह हो गई है। कहीं कहीं बूढ़ दार्शनिकता के कारण भी गीत क्लिष्ट हो गया है। इन्हीं कारणों से निराला के गीतों का अधिकतया आदर नहीं हुआ सर्व-जन में। वे गाये भी नहीं जा सकते, जब तक कि वे स्वयं 'नोटेशन' (ध्वनि-सकेत) न कर दें। निराला ने स्वयं स्वीकार किया है कि बिना उनके संकेतों के गीत नहीं गाये जा सकते। यही शिकायत अपने गीतों के विषय में रवीन्द्र-को भी थी। निराला के भी वे ही आदर्श थे। अप्रसिद्ध शब्दों का भी ध्वनि के उद्देश्य से प्रयोग उनके गीतों के सर्व-प्रिय होने में बाधक बना। तथापि, निराला आधुनिक हिन्दी साहित्य के गीतिकारों में प्रसाद और पन्त के साथ ही स्थान रखते हैं, उन्होंने गीति-काव्य का स्वरूप प्रतिष्ठित किया है और आगे के अनेक गीतिकारों का आदर्श बने हैं। निराला के गीति-काव्य हिन्दी साहित्य की अनुपम विभूति हैं—उनका स्थान साहित्य में निराला ही है। (और देखिए साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ३-सं० २००४ प्रश्न ६) -

६. ध्यायावाद रक्ष्यवाद एक तर्क है अथवा उनमें कोई अन्तर भी है ? इसकी व्याख्या कीजिए। क्या आपका विचार है कि कविवर पन्त जी न अपने पूर्व कान्य-पथ का त्याग और प्रगतिशीलता का ग्रहण करके सच्च-सुच प्रगति की है ? पण्डित माखनलाल चतुर्वेदी काव्य में किस वाद के

समर्थक हैं ?

७—जहां तक शैली का सम्बन्ध है, छायावाद और रहस्यवाद दोनों की एक ही रहस्य संकेतात्मक, सूक्ष्म चित्रणात्मक, प्रतीकात्मक और अभिव्यंजना-लक्षणात्मक है। किन्तु वर्य विषय या आन्तरिक तत्त्व के लिहाज से दोनों में भेद माना जाता है। व्यक्ति-गत मानसिक या आत्मिक अभिव्यंजनाओं से पूर्ण शैली को छायावाद माना जाता है, कवि जागतिक प्रकृति को अपनी भावनाओं से अनुरंजित करके देखता है, प्रकृति की सजीव रहस्यात्मक सत्ता का अनुभव करता है, उसमें नारी-सौन्दर्य का चित्रण करता है। छाया-वादी कवि स्थूल सौन्दर्य से विमुख होकर सूक्ष्म सौन्दर्य के चित्रण को और ही उन्मुख होता है। इसके विपरीत रहस्यवाद में कवि के व्यक्तित्व का समष्टि में लोप हो जाता है। कवि प्रकृति में अनन्त सौन्दर्य के भण्डार अलक्ष्य प्रियतम परम तत्त्व का अनुभव करता है। उसे सर्वत्र अपने उसी प्रिय के सौन्दर्य का दर्शन होता है। वह सर्वत्र उसी के प्रेम और विरह में डूबता उतराता रहता है। उसे स्वप्न में या वैसे ही 'हाल' की दशा में प्रिय के दर्शन भी होते हैं। यह इस आनन्दानुभूति का संकेत रूप में, प्रतीक रूप में वर्णन करता है। इस दृष्टि से शैली की एकता रहते हुए भी विषय-भेद से दोनों वादों में भेद माना जाता है। छायावाद की परिधि सीमित है और रहस्यवाद की अनन्त। छायावाद में कवि अपनी सान्त सीमित आत्मा की ही प्रतिच्छाया प्रकृति या विश्व में देखता है और रहस्यवाद में कवि अनन्त की सान्द्र प्रिय रूप से कल्पना करता है। दोनों में यह भेद विषय और सीमा-जन्य ही है।

पन्त जी ने अपने पूर्व-पथ—कला पथ—का परित्याग और प्रगति-पथ का अवलम्बन करके कला की दृष्टि में तो अपने काव्य का हास ही किया है, बौद्धिक विकास भले ही किया हो। क्रमशः युगान्त, युग वीणा, ग्राम्या आदि में उनकी कला, भावुकता, कोमलता और संगीतमयता आदि अपनी प्रमुख विशेषताओं का त्याग करके, बुद्धिवाद या विचारात्मकता की ओर अग्रसर होती स्पष्ट लक्षित होती हैं। हम लक्ष्य-परिवर्तन के बाद की उनकी रचनाओं में भावना, अनुभूति और काव्य-सौन्दर्य की कमी अस्ती गई है।

इनका स्थान विचार-चिन्तन ले लेता है। इस बुद्धिवाद-मूलक अपने द्वितीय युग में पन्त ने अपने युग की विचार-धाता का प्रतिनिधित्व किया है। अतएव इनकी कविता का प्रेशल क्लेवर कठोर होता गया, उसकी आत्मा में हृदय की प्रधानता न रहकर मस्तिष्क की प्रधानता हो गई है, जिससे रस-वत्ता के स्थान में उसमें अब शुष्कता आ गई है। कवि का उद्देश्य कोई याव बताने का रहता है, बताने के ढंग या सौन्दर्य की ओर उसका ध्यान नहीं रहा है। इन कविताओं का जन्म वस्तुतः हृदय की अपेक्षा अधिकतया मस्तिष्क से ही हुआ है। अतः मानना चाहिये कि काव्य-कला के नाने से तो पन्त जी के काव्य का हास ही हुआ है प्रगतिवादी पथ का ग्रहण करने से। (देखिए सा० २० प्रश्न पत्र ३ सम्बत् २००४ प्रश्न ८)

श्री माखनलाल चतुर्वेदी—एक भारतीय आत्मा—क्रान्ति-पूर्णा कविताओं के लिए ही अधिकतया प्रसिद्ध हैं। राष्ट्रीयता, देशभक्ति, क्रांति उनके विशेष प्रिय विषय रहे हैं। कारण, वे एक सफ़ल पत्रकार और एक प्रसिद्ध राजनैतिक कार्यकर्ता भी हैं। जो कुछ उन्होंने स्वतन्त्रता-युद्ध में किया उसी का कविताओं में प्रकाशन किया। इनकी कविताएँ वस्तुतः क्रांति का चिन्तनगारियाँ उगलती हैं। “हथौड़ा सदा सूली के दिन, यन्त आये त्पीठारों में।” जैसी ही भावनाएँ इनकी कविताओं में मिलती हैं। चतुर्वेदी जी ने स्वतन्त्रता-युद्ध की विशेष विशेष कालों की भावनाओं का प्रकाशन किया है। कहीं-कहीं इनकी कविता और शैली में छायावाद और रहस्यवाद की भी झलक आ जाती है। किंतु प्रधानतया ये इसी क्रांतिवाद के समर्थक हैं। उत्तर-कालीन कविताओं में प्रगतिवाद की सी भावनाएँ भी आई हैं। आज कल ये मौन से हैं।

७. भयानक रस का कोई उदाहरण देकर, उसके आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव, स्थायी, संचारी आदि भावों का विश्लेषण कीजिए।

उत्तर—भयंकर वस्तु के देखने अथवा सुनने से हृदय का स्थायी भाव भय ही भयानक रस में परिणत हो जाता है। जैसे—

एक और अजगरहिं लेखि एक और मृग राय,  
विकल बटोही बीच ही पर्यो-मूरछा खाय।

बटोही एक और भयंकर अजगर और-दूमरी-और भयंकर सिंह को देखकर भय से मूर्छित होकर गिर पडा। वहाँ बटोही भय का आश्रयभूत है, जिसेके-हृदय में भय का संचार होता है। उसका भय सर्प और सिंह का आलम्बन लेकर अथवा उनके कारण से उद्गत होता है। सर्प अथवा सिंह की भयद चेष्टाएं और स्थान की भयंकरता, निर्जनता आदि उस भय को और भी उद्दीप्त कर देती हैं। कातरता, विपाद और ऐसी ही किमी पूर्व की घटना की स्मृति आदि भाव उस भय को नितान्त प्रवृद्ध कर देते हैं और अन्त में बटोही मूर्छित होता है। किन्तु यहाँ बटोही को भयानकरस का आनन्द नहीं आता, उसे तो अपनी मृत्यु दिखाई पड़ती है। भयानकरस का अनुभव तो सामाजिक अथवा सहृदय करता है, जब वह इसी घटना को काव्य में वर्णित देखता अथवा सुनता है। इन कारणों से ही उत्पन्न और उद्दीप्त हुआ सामाजिक के हृदय का भय स्थायी भाव ही अन्त में भयानकरस में परिणत हो जाता है। वह आनन्द का कारण बनता है, मूर्छा का नहीं। उस दशा में भय के इन सर्प-आदि कारणों के पारिभाषिक-नाम हो जाते हैं। बटोही भय का आश्रय होता है। उस के भय के कारण सिंह, सर्प उस भय के आलम्बन कारण होंगे। सर्प, सिंह की भयंकर चेष्टाएं, वीहद निर्जन प्रदेश आदि उद्दीपन विभाव होंगे। भय के आश्रय बटोही की चेष्टाएं आदि अनुभाव कही जाती हैं, क्योंकि वे चेष्टाएं ही सामाजिक को बटोही के भय का अनुभव करायेंगी। मन की कायरता, विपाद, पूर्व-स्मृति आदि, बीच बीच में उठने वाले छोटे-छोटे भाव संचारी या व्यभिचारी भाव कहे जायेंगे। और, भय को स्थायी भाव कहेंगे। सामाजिक हृदय में स्थित यह भय स्थायी भाव ही, इन उपर्युक्त-कारणों से उद्दीप्त और पुष्ट हुआ, अन्त में रस-दशा को प्राप्त होकर भयानकर रस कहलाता है।

निम्नलिखित में से किन्हीं आठ पर-संक्षिप्त टिप्पणियाँ लिखिये—

- (१) रसवाद, (२) रीति-पद्धति, (३) सन्देहालङ्कार, (४) यथार्थ-वाद, (५) प्रगतिवाद, (६) आंत्यपन्हृति, (७) ध्वनि, (८) सांग रूपक, (९) धीरोदात्त मायक, (१०) कुटमित हाव (११) बक्रोक्ति (१२) विप्र-लम्भ विद्योग (१३) पलायन वृत्ति।

उत्तर—(१) रसवादः—काव्य में रस को ही सर्वस्व या आत्मभूत मानकर चलता है। रसवादी कवि रस को ही काव्य में प्रधान मानकर, उसी के परिपाक के लिए सचेष्ट रहता है। काव्य के अन्य याज्ञ उपादान—रीति अलंकार आदि—गौण रूप में रहते हैं, रस के विकास में सहायक होकर। उनका उपयोग कवि हमी लिए और ऐसे ही ढंग में करता है कि जिससे रस के चमत्कार में वृद्धि हो। हिन्दी-साहित्य के रीति-काल में रसवाद के प्रथम संचालक चिन्तामणि त्रिपाठी थे। इन्होंने ही रस को काव्य की आत्मा मान कर काव्य-रीति का वर्णन किया था।

(२) रीति-पद्धति उस साहित्यिक वाद का नाम है, जिसमें काव्य-निर्माण की रीति अथवा शैली को ही सर्वस्व मान लिया जाता है। काव्य के दो पक्ष होते हैं—एक आन्तरिक रस या भाव तन्त्र और दूसरा बाह्य, रीति, अलंकार, छन्द आदि शैली तत्व। एक पक्ष आन्तरिक तत्व रस भाव आदि को ही काव्य में प्रधानता मानता है। वह रसवाद है, जैसा कि ऊपर कहा गया। दूसरा पक्ष काव्य में काव्य के बाह्यतन्त्र—निर्माण की पद्धतियाँ रीति-को ही प्रधान मानकर चलता है। इस पक्ष में रस का स्थान गौण होता है और काव्य की रीति का प्रधान। कवि काव्य की बाहरी सजावट या तड़क-भड़क को ही विशेष महत्व देता है। उसके लिए उसे रस या भाव की हत्या करने में भी कोई हिचक नहीं होती। साहित्यिकों ने रसवाद को ऊँचा और रीति-पद्धति को नीचा स्थान दिया है। रीतिकाल में इस पद्धति का प्रचालन केशव द्वारा हुआ था। किन्तु बाद के श्रेष्ठ कवियों ने इनकी रीति-पद्धति का ग्रहण न करके रसवाद का ही ग्रहण किया।

सन्देहालंकार—वहाँ होता है, जहाँ किसी वस्तु के विषय में, सादृश्य या साधर्म्य के कारण, कवि द्वारा चमत्कर-पूर्ण सन्देह का वर्णन हो। अर्थात् वस्तुवस्तु या उपमेय में कवि सादृश्य के कारण अनेक उपमानों का सन्देह करता है। अवश्य ही इसमें चमत्कार विशेष होना चाहिए, नहीं तो साधारण विचारारमक सभी सन्देह अलंकार वा जायेंगे। हमके वाचकपद कि, अथवा, वा, याँ, किधौ आदि विकल्प-सूचक पद होते हैं। जैसे कि निम्न पद्य में कवि ने किसी मोहिनी की माँग में अनेक समान वस्तुओं का सन्देह

किया है—

कज्जल के कूट पर दीप गिर्या सोती है कि,  
श्याम घन मंडल में दामिनी की धारा है ।...

काली पाटियों के ग्रीच मोहिनी की माँग है कि,  
दाल पर साँटा कामदेव का दुधारा है ।

यथार्थवाद—वस्तु-चित्रण का नाम है । वस्तुओं या जीवन के सत्य और वास्तविक रूप का ही चित्रण करना काव्य में यथार्थवाद कहलाता है । अंग्रेजी में इसको 'रियलिज्म' कहते हैं । वास्तविक सत्य-चित्रण से ही अभिप्राय है, इसीको वस्तुवाद या वास्तविकतावाद भी कहा जाता है । हिन्दी-साहित्य में रीतिकाल के कारण नेक वर्गानों की प्रतिक्रिया-स्वरूप ही इस वाद का जन्म हुआ प्राक्काल में । द्विद्वेदी काल का अधिकांश साहित्य यथार्थवाद पर आश्रित है । इसकी प्रतिक्रिया-स्वरूप फिर छायावाद के कल्पनावाद का प्रारम्भ हुआ । छायावाद की प्रतिक्रिया स्वरूप फिर प्रगतिवाद के रूप में यथार्थवाद को अपनाया गया । जीवन के यथार्थ—यथातथ्य—वर्णन करने को यथार्थवाद कहते हैं । कल्पनावाद और आदर्शवाद, इन दोनों के प्रतिकूल यह वाद है । आदर्शवाद में कवि जीवन के आदर्श रूप का चित्रण करता है और कल्पनावाद में अपनी मानसिक कल्पनाओं का रंग देकर । किन्तु यथार्थवाद में जीवन का यथातथ्य वर्णन होता है । आधुनिक काल का अधिकांश साहित्य इसी वाद का समर्थन करता है ।

(५) प्रगतिवाद काव्य में समाजवादी सिद्धान्तों को लेकर चलता है । वह समाज में सर्वत्र समता चाहता है । विपमताओं को हिंसा या अहिंसा से मिटा देना चाहता है । वर्ग संघर्ष का पोषक है । दूखो, पीड़ित, गरीब, मजदूर, किसान आदि इसकी सहानुभूति के पात्र होते हैं । धनियों, राजाओं और अत्याचारियों को मानवता के शत्रु समझता है । अत एव इन सबको समाप्त कर नवीन समाजवादी व्यवस्था कायम करना चाहता है । यह वर्तमान समाज व्यवस्था को सुधार से परे की वस्तु समझता है, अतः उसका सर्वथा मटियामेट करना चाहता है । ईश्वर में विश्वास न करके, पीड़ितों का स्वयं उठकर क्रांति कर देने को आह्वान करता है । यह इस कान्ति को अनि-



धार्य समकता है, अतएव प्रगतिवादी कवि अपना कर्तव्य मानता है कि वह इस क्रान्ति को निकट लाने में सहायता दे। प्रगतिवादी यथार्थ-वर्णन करता है। काव्य की याह्यकला की ओर प्रगतिवादी कवि की उपेक्षा रहती है। वह तो सीधी सच्ची बात सीधे सच्चे ढंग में कहने का पक्षपाती है। अतएव प्रगतिवादी काव्य विशेष संरक्ष न होकर वस्तु-वर्णन-रूप में ही होता है। उसकी भाषा और शैली यद्दुत्र क्लिष्ट हो जाती है। (विशेष देखिये सा० २० प्रश्न पत्र ३ संवत् २००४ प्रश्न पत्र ८ एवं प्रश्न पत्र ३ संवत् २००३ प्रश्न ६)

(६) भ्रान्त्यपन्हृति—अपन्हृति का वह भेद है, जिसमें उपमेय के प्रति हुई किसी की भ्रान्ति को यथार्थ बात बताकर दूर किया जाय। अवश्य ही यह भ्रान्ति-निवारण चमत्कार-पूर्ण होना चाहिए, अन्यथा तो सभी बौद्धिक भ्रान्तियों का निवारण अलंकार रूप में आजायगा। उदाहरण—

आनन है अरविन्द न फूले अलिगन भूलि कहा संहरातु है।

इसमें भ्रमों की मुख में कमल की भ्रान्ति को यथार्थ बात कह कर दूर किया गया है।

(७) ध्वनि—व्यंजना या व्यंग्य का नाम भी है और जिस काव्य में व्यंजना या ध्वनि प्रधान हो, उस काव्य को भी ध्वनि-काव्य कहा जाता है। काव्य में ध्वनि से यही अर्थ लिया जाता है। अन्यथा तो शब्द मात्र को ध्वनि कहा जा सकता है। ध्वनि का काव्य में सर्वोत्तम स्थान है, क्योंकि कि अर्थ के ध्वनित या व्यजित होने में ही विशेष चमत्कार आता है, स्पष्ट रूप में कहने में नहीं। अतएव साहित्य-शास्त्रियों ने ध्वनि या व्यंजना-प्रधान काव्य को सर्वोत्तम स्थान दिया है। साहित्य शास्त्र में ध्वनि मार्ग के प्रचालक आनन्द-वर्धनाचार्य थे, जिन्होंने ध्वन्यालोक लिखकर इस ध्वनिवाद या अभिव्यंजना-वाद का प्रतिष्ठापन किया।

(८) सांगरूपक—रूपक अलंकार का एक भेद है। उपमेय में उपमान का अंगों के बिना आरोप-करना निरंग रूपक होता है, जैसे—“इस हृदय कमल का घिरना अलि-अलकों की उल्लसत में”। यहाँ बिना अन्य अंगों के साधारण रूप में ही मन में कमल और अलकों में अलियों का आरोप है। यह निरंग रूपक है। किन्तु जहाँ उपमान का समस्त या अनेक अंगों के

सायं अपमेय में आरोप होता है, वहाँ सांग रूपक होता है। इसी को नायक-रूपक भी कहा जाता है। जैसे निम्न पद्य में अर्जुन में मेघ का अपने अस्त धरों के साथ आरोप हुआ है —

दंकार ही निर्घोष था, नर वृष्टि ही जल वृष्टि थी,  
जलती हुई रांपाग्नि में उठीत विषुद्व दृष्टि थी।  
गांडीव रोहित रूप था रथ ही मदाक्त समीर था,  
उस काल अर्जुन वीरवरा अद्भुत जलद गर्भीर था।

मेघ के सभी रंगों—वृष्टि, गर्ज घोष, बिजली आदि के साथ ही उसका अर्जुन में आरोप हुआ है। अतः यह सांग रूपक है।

(६) धीरोदात्त नायक—नायक का सर्वोत्तम भेद है। नायक चार प्रकार के माने गये हैं। धीरोदात्त उनमें सबसे श्रेष्ठ माना गया है। उसके लक्षण साहित्यदर्पणकार ने ये बताये हैं—वह अविद्वयन (अपनी प्रशंसा न करने वाला), क्षमा शील, अत्यन्त गम्भीर प्रकृति का, महान् आरिभक्त यत्नवाला पुत्र, विनयवान्, दृढ़ धर्म वाला होना चाहिए। ऐसे उदात्त गुणों से युक्त नायक को धीरोदात्त कहा जाता है। उदाहरणार्थ, जैसे—राम, कृष्ण, मनु, विक्रमादित्य, चन्द्रगुप्त, भीष्म आदि।

(१०) कुट्टमित हाव—नायिका के काव्य में जो रस अलंकार-रूप प्रभुभाव माने गये हैं, उनमें से एक भेद है। प्रिय के अंग संस्पर्श से मन में हर्ष होने पर भी, ऊपर से ना ना करती नायिका की हाव चेष्टा का नाम कुट्टमित हाव है। जैसे—प्रिय के अपनी ओर खींचने पर, आँखों से लिपटती और मुख से ना ना करती आगे ही आगे खिंची आती हुई नायिका का विहारी ने एक दोहे में वर्णन किया है। यह कुट्टमित हाव है।

(११) वक्रोक्ति—वहाँ होती है, जहाँ श्रोता वक्ता के शब्दों का, लक्ष्य अथवा काकु का सहारा लेकर, वक्ता के अभिप्रेत अर्थ से भिन्न अर्थ निकाले। अवश्य ही अर्थ-चमत्कार-पूर्ण होना चाहिए। वक्ता किसी अभिप्राय से कोई बात बोलता है और सुनने वाला उससे अन्य ही अर्थ निकाल कर बात करता है। ऐसे स्थल पर ही वक्रोक्ति होती है। जैसे—

को-तुम ? हरि प्यारी ! कहा वानर को पुर-काल ?

यहाँ-राधा के पूछो पर-कि 'तुम कौन हो ?' कृष्ण ने अपनी नाम-हरि बताया है। किन्तु राधा हरि का अर्थ यन्दर लेकर कहती है कि 'पुर में यन्दरों का क्या काम ?' यहाँ हरि शब्द-से दोनों अर्थों का श्लेष है। काकु ने जैसे—प्रोपित्-पतिका नायिका की सखी उससे कहती है, "हे भामिनि ! घरसात लग गई, रास्ते बन्द हो गए हैं, तुम्हारे पति अब नहीं आयेंगे।" नायिका उसी को प्रश्न रूप में बनाकर कहती है, "हे सखी ! घरसात लग गई है, वे अब नहीं आयेंगे ?" इसका अर्थ होगा अवश्य आयेंगे, क्यों कि घरसात लग गई है। ऐसे स्थल पर काकु यत्रोक्ति होती है। काकु का अर्थ कण्ठ-ध्वनि-विकार होता है। इसी कण्ठ को ध्वनि में अन्तर डाल कर अन्य-की उक्ति के अन्य द्वारा भिन्नार्थ को कल्पना की जाती है।

(१२) विप्रलम्भ वियोग—शृङ्गार का भेद है। रति स्थायी भाव होता है। नायक के जीवित होने पर भी देश काल गत आदि प्रतिबन्धक कारणों के होने पर, मिलन में बाधा होने से जो वियोग दशा होती है, वही विप्रलम्भ शृङ्गार है। इसमें विरह-जन्य अनेक दशाओं का कवि लोग वर्णन करते हैं। वरुणा के समान इसमें भी, विषाद, व्याकुलता, रोना, आदि दुःख की अवस्थाएं होती हैं; किन्तु कर्ण में प्रिय मर जाता है, अतः रति का स्थान शोक ले लेता है। मिलन की आशा नहीं होती। अनन्त विरह होता है। विप्रलम्भ में स्थायी भाव रति है, विरह कुछकाल के लिए है, नायक मृत नहीं होता। जैसे रामवियोग में सीता की विरह-दशा। इस दृश्य को कान्य में देखकर यह पद कर सामाजिक या सहृदय के हृदय का रति-स्थायी भाव जब परिपुष्ट हो कर रस दशा को प्राप्त हो जाता है, उस समय वह विप्रलम्भ रस कहलाता है।

(१३) पलायन वृत्ति—कायरता का लक्षण है। इसका सीधा अर्थ होता है भगोड़ापन अर्थात् किसी बलवान् का सामना न करके उसके सामने से भाग जाने की प्रवृत्ति। साहित्य में भी इसका यही अर्थ लिया जाता है। कवि जब जीवन के कठोर सत्यों का सामना न करके, पृथ्वी से दूर कहीं स्वप्न-लोक या कल्पना-लोक में रमने लगता है, तो उस समय उसके इस कार्य को पलायन वृत्ति कहा जाएगा। साहित्य में इसका प्रयोग रीति-कालीन साहित्य

विषय में भी किया जाता है। आधुनिक काल में छायावाद की कविता पर ही यही लालछत्र लगाया गया। क्योंकि छायावाद में कवि विश्व-प्रकृति का अपने हृदय के रंग में रंग कर कल्पनामय ही वर्णन करता है। तथा सदैव अपने कल्पना-लोक में ही विचरता है। किन्तु वस्तुतः इस पलायन वृत्ति का राशय अनन्त काल से मनुष्य नेता आया है, जीवन की कठिनाइयों से ऊब कर। मजदूर दिन भर परिश्रम कर, मास को घर जाते समय, सगीत के मधुर शोक में ही आत्मा और मन का मिश्रण पाते हैं। यह भी एक प्रकार की पलायन वृत्ति है। किन्तु क्या इसका मूल कारण है? ऐसी ही छाया-वादी कविता की भी पलायन वृत्ति मानी जा सकती है। किन्तु कठिनता यह है कि छाया वादी कवि अपने छाया या कल्पना-लोक से बाहर आना ही नहीं चाहता और मजदूर पारश्रम के श्राद देना करते हैं। तो भी छायावाद के मूल में कायरता की पलायन वृत्ति नहीं, यदि वह पलायन वृत्ति है ही। उसका आधार सत्य और सुन्दर की अनुभूति ही है। पलायन वृत्ति शब्द का ऐसे ही अभिप्राय से प्रयोग किया जाता है।

६. "छाया-वाद ने कोई सुदृगित अध्यात्म या वर्गीय सिद्धान्तों का संचयन देकर, हमें केवल ममष्टि-गत चेतना और सूक्ष्मगत सौन्दर्य सत्ता की ओर जागरूक कर दिया था, इसी से उमे यथार्थ रूप में ग्रहण करना हमारे लिए कठिन हो गया।" श्रीमती महादेवी के इस कथन की भीमांसा कीजिए।

उत्तर—श्रीमती महादेवी ने कारण स्पष्ट किया है कि छाया वाद का वाद में अप्रचार क्यों हुआ। छाया-वाद से वाद के प्रगति-वादी लेखकों या विचारकों के द्वारा छाया वाद पर कई आरोप लगाए जाते हैं। उनमें एक यह भी है कि छायावाद यथार्थ से—वास्तविक भौतिक जीवन से—बहुत दूर कल्पना लोक में रहता है। वास्तविक जीवन के तथ्यों की ओर वह उदासीन है। उसके विपरीत प्रगति वाद में स्थूल जीवन के, साम्यवाद के सिद्धान्तों, वर्ग-संघर्ष की फिलासफी का वर्णन है। उसका सम्बन्ध पूर्णतः भौतिक जीवन की वास्तविकता से होता है। भौतिक जीवन के सुख दुःख, समस्याएँ, उनके हल, समाज व्यवस्था, उसके सिद्धान्त आदि उसके विषय रहते हैं। अतः वह यथार्थवादी कान्य माना जाता है।

इसी प्रकार आध्यात्मिक क्षेत्र में रुढ़िगत या गान्धर्व-परम्परा से प्राप्त सूक्ष्म सत्ता के विशेष स्वरूपों का वर्णन है। वह भी सूक्ष्म सत्ता से सम्बन्ध रखता है, किन्तु उस परम तत्त्व के शास्त्रीय रूप को ही यथार्थ मान, उस काव्य को आन्तरिक सूक्ष्म यथार्थ का प्रतिपादक यथार्थवादी मान लिया जाता है, सूक्ष्म सत्ता के उन सिद्धान्तों और मन्तव्यों का वर्णन मान लिया जाता है।

छायावाद का आधार भी सूक्ष्म सौन्दर्य सत्ता ही रहता है। उसीका अनुभव कर वह उसका उमी संकेतमय, प्रतीक-मय सूक्ष्म शैली में वर्णन करता है। व्यष्टि और समष्टि दोनों के दो रूप होते हैं—स्थूल और सूक्ष्म। छायावाद ने स्थूल का तिरस्कार कर सूक्ष्म सत्ता का वर्णन किया। इस सूक्ष्म सत्ता—व्यक्तिगत और समष्टिगत दोनों—का छायावाद और रहस्यवाद के रूप में वर्णन किया है। वह सूक्ष्म सत्ता भी उतनी ही सत्य है जितनी कि स्थूल सत्ता—यदि उससे भी अधिक, क्योंकि वह कारण रूप और अतएव नित्य है। छायावाद ने उसी के सौन्दर्य और अनुभूति का चित्रण किया है, नवीन सूक्ष्म चित्रण की प्रतीकात्मक शैली में। चिरन्तन सत्ता, चैतन्य और सुन्दर सत्ता की सृष्टि में अनुभूति करके, ऊँच नीच, सुन्दर और असुन्दर, अच्छा बुरा, कुत्ता पशु पक्षी, मनुष्य, चेतन अचेतन, सय में एक ही समष्टि का सौन्दर्य देखते हैं। एकत्व की यह व्यापक अनुभूति ही छायावादी या रहस्यवादी काव्य की प्राण है। प्रगतिवाद भी मानव-मन्य के सिद्धान्त पर आधारित है। यह साम्य या एकत्व की भावना ही उसकी भी प्राण है, जो सूक्ष्म रूप है। किन्तु प्रगतिवाद की एकता का आधार स्थूल भौतिकता है और छायावाद की एकत्व भावना का आधार सूक्ष्म सत्ता है। दोनों सत्य हैं, एक उसकी किसी रूप में प्रहण करता है, एक किसी रूप में। प्रगतिवाद या अन्य ऐसे ही भौतिक दर्शन के सिद्धान्त उस एकता का विवेचन परिष्कार करके उसे एक दार्शनिक अथवा वैज्ञानिक विचार-धारा के रूप में लाते हैं। उसके सिद्धान्त स्थिर करते हैं, उसके रूप की वर्यन करते हैं और उसकी प्रीति के स्थूल साधन भी बताते हैं। ऐसा ही रुढ़िगत आध्यात्मिक वर्णन के ग्रन्थों के विषय में मानना चाहिए। वे भी अध्यात्म का उसी जगें बंधे रूप में दार्शनिक ढंग से वर्णन करते हैं। प्रगतिवाद में उसी एकता को

वर्गगत संघर्ष और क्रान्तिकारी उपायों से प्राप्त करने का मार्ग भी बताया जाता है। ऐसे ही अध्यात्म वर्णन के ग्रन्थ में भी उस सूक्ष्म सत्ता के प्राप्त करने के उपाय बताए जाते हैं। किन्तु छायावाद ने उस सूक्ष्म प्रेम-सौन्दर्यमय सत्ता की अनुभूति तो दी, उसके प्रति मानव को उन्मुख भी कर दिया किन्तु उसका दार्शनिक ढंग में विश्लेषण, विवेचन और निरूपण नहीं किया। छायावाद मन के लिए उस सूक्ष्म सत्ता का ऐसा सौन्दर्यमय, ऐसा प्रेममय गुरुर चित्र उपस्थित करता है कि हम उसकी ओर उत्सुक और जागृत हुए बिना नहीं रह सकते। चाहे हमें उसकी एक ऋत्नक मात्र ही दिखाई देती है, पर उसके प्रति जागरूक अवश्य हो जाते हैं। इसी लिए, क्योंकि छायावाद ने किसी रुढ़ि मूलक, विधि निषेधमय रूप में, विविध सिद्धान्तों और विश्लेषणों से निश्चित करके, उस परम सूक्ष्म और परम सुन्दर सूक्ष्म रुमष्टि सत्ता का निरूपण नहीं किया, छायावाद को यथार्थ के रूप में आज के इस युग ने स्वीकार नहीं किया, जिसका कि प्रधान आधार ही स्थूल बुद्धिवाद, या वैज्ञानिकता है। छायावाद ने जीवन की ओर क्योंकि ऐसा वैज्ञानिक दृष्टि कोण नहीं रखा स्थूल रूप में, अतएव उसने यथार्थवाद के ढंग में उसका निरूपण नहीं किया। अतएव छायावाद को यथार्थवाद-रूप में स्वीकृत नहीं किया गया।

हमारे विचार से महादेवी जी की इन कुछ अस्पष्ट सी पंक्तियों का यहाँ अभिप्राय होना चाहिए। इस विचार का आधार भी यही होना चाहिए।

# हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न-पत्र ३ मं वत २००६

नोट—प्रथम प्रश्न अनिवार्य है। शेष में से किन्हीं चार के उत्तर लिखिये।

१. निम्नलिखित अवतरणों में से किन्हीं तान की सम्बन्ध—साहित्य व्याख्या कीजिये—

(क) लाली बन सरल कपोलों में

आंखों में अंजन सी लगती।

... ..

मैं वह हृत्की सी मसलन हूँ

जो बन्ती क्रान्तों की लाली ॥

प्रसंग—कामायनी के “लज्जा” सर्ग के अन्त में काम-पत्नी रति की प्रतिरूप ( आकृति ) लज्जा अपना परिचय देती है। मनु और श्रद्धा के प्रथम प्रेम-मिलन में लज्जा का उदय होता है। कवि ने इसी लज्जा-सुन्दरी का मधुर वर्णन किया है। वह स्वयं अपना परिचय दे रही है।

व्याख्या—( मैं ) सरलता-पूर्ण कपोलों में लाली ( लालिमा ) बन कर, ( लज्जा में कपोल लाल हो जाते हैं ) आंखों में अंजन के समान ( मनोहर ) लगती हूँ। ( मैं ) घुंघराले केशपाशों के समान घुंघराली मन की मरोर बन कर जागती रहती हूँ ( लज्जा का भाव भी मन को मरोड़कर—दवाकर—रखता है। इच्छाएं उठती हैं और लज्जा उन्हें दवाती रहती है। अतएव लज्जा को मन की मरोर या मरोड़ ( बल ) बताया गया है, जो वालों के समान मरोड़दार और सुन्दर है )। मैं चंचल और किशोर ( अयोध, भोली बालिका ) सुन्दरता ( सुन्दरी ) की रखवाली करती रहती हूँ ( भोली और सुन्दर नव बालिका अथवा किशोरी की लज्जा ही रक्षा करती है, नहीं तो पाँव रपटने का सदैव

भय बना रहता है ) । मैं वह हल्की सी मसलन ( मसलना ) हूँ, जो कानों की हल्की सी लाली बन जाते हैं (कानों को हॉले से मसलने से कान कुड़ लात हो जाते हैं, जिससे कान सुन्दर भी लगते हैं । कानों को इतना हल्के से मसलना एक बड़ा हल्का सा नियंत्रण है । लज्जा भी ऐसा ही हल्का सा नियंत्रण या श्रृंखला है । लज्जा में ऐसी ही लालिमा का उदय होता है, कपोल आदि पर, जो मनोहर लगता है । )

लज्जा भावना का प्रत्यक्षवत् साकार वर्णन है । सुन्दरी, किशोरी का, उनके सूक्ष्म भावात्मक—सुन्दरता, किशोरता—रूप में वर्णन किया गया है । छायावाद का उत्कृष्ट पद्य है, उसकी मानवीकरण और मूर्तामूर्त-विधान की विशेषताएँ स्पष्ट उपलब्ध हैं । उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा आदि श्रृंखलाओं का भी सुन्दर समन्वय है ।

(ख) मकरकेतन के कल-केतु में विलगते वर कुण्डल कान के ।

... कल दुकूल श्रृंखलित कन्ध था ।

प्रसंग अथवा सन्दर्भ—प्रिय प्रवाम के प्रथम सर्ग के १८-१९ वें पद्य हैं । कृष्ण बन से सायं गाय चराकर सगोप-ग्वाल-मण्डलीक घर को आ रहे हैं । गांव की भीड़ उनके दर्शनों को आ गई है । कवि ने उनके रूप और सौन्दर्य का वर्णन किया है ।

व्याख्या—कामदेव की सुन्दर ध्वजा के समान ( तिरछे और काम का प्रभाव उत्पन्न करने वाले ) श्रेष्ठ कुण्डल कानों में गोभायमान थे, जिनके सब ओर विविध भावों में पूर्ण ( अनेक भावनाओं की सूचक ) श्रृंखलावली ( वालों की लट्टें ) लिपटी हुई थीं ।

कमर में पीला वस्त्र विलास कर ग्हा था ( हवा में फहरा रहा था ) और मनोहर वस्त्र से सुशोभित शरीर था । वक्ष पर बन-माला ( वन्य पुष्पों की माला ) लसक रही थी और सुन्दर दुपट्टे में सुभूषित कन्धा था ।

- कृष्ण के सौन्दर्य का स्वभावोक्त वर्णन है । उनका रूप बताया गया है । काम की ध्वजा और कुण्डलों की उपमा तो प्राचीन परम्परा से चली आ रही है ।



( ग ) दीपक-मय कर डाला जब

..... उनके चरणों की रेखा ॥

सन्दर्भ—श्रीमती महादेवी वर्मा के 'आधुनिक कवि' की १२ वीं कविता का भाग है। कवि की अनन्त और अनादि विरह-रहणा का वर्णन है।

व्याख्या—जब से पतंगे ने, जल कर, ( अपने ) शरीर को दीपकमय (अग्नि-मय और आराध्य-प्रिय-रूप ) कर दिया, और आकाश के आंगन में मेघों के बालकों ने रोना सीखा, एवं चांद ने चांदनी के घुंघट में छुपी हुई रात्रि को देखा ( प्रेम से ), तब से ( तभी से ) मैं उनके ( अलचय प्रियतम के ) चरणों की रेखा ( पद-चिन्ह ) को खोज रही हूँ ( प्रत्यक्ष चरण तो क्या, कवि को उनकी रेखा-चिन्ह तक नहीं मिलता । )।

पद्य रहस्यवाद का अत्युत्तम उदाहरण है। अलचय प्रियतम-चिर सुन्दर अव्यक्त तत्व-के लिए, कवि के हृदय में तभी से अनुराग है, जब से कि प्रकृति में—दीपक पतंगे का प्रेम प्रारम्भ हुआ। विरह भी तभी से प्रारम्भ हुआ, जब से कि मेघों ने रोना सीखा। ऐसी ही कल्पना चन्द्र और यामिनी की भी है। सार रूप से, कवि ने अपने अनन्त प्रेम और विरह का अभिव्यंजन किया है। छायावाद या रहस्यवाद, दोनों की विशेषताएँ पूर्णतया अभिव्यक्त हैं।

( घ ) भाग अब परीक्षा में नहीं है।

( ङ ) अपरिचित चितवन में था प्राप्त,

सुधामय सांसो में उपचार।

..... प्रेम ने पाया था आकार।

प्रसंग—पन्त की "आंसू की बालिका नामक" कविता का भाग है। कवि ने उस आंसू की बालिका के निर्मल मौन्दर्य का वर्णन किया है।

व्याख्या—( तुम्हारी ) अपरिचित चितवन में प्राप्त. ( प्रात काल का स्फूर्तिदायक उल्लास ) था। अमृतमयी मांगो में उपचार ( जो कि पीडा की शान्ति करना है, इलाज ) था। तुम्हारी छाया ( कान्ति या प्रतिकृति ) में आधार था ( मन का )। सुखदायक चेष्टाओं में आभार ( उपकार ) था।

तुम्हारी करुणापूर्ण आंखों में आकाश ( नीलिमा और विस्तार ) था

और हास्य में गैश्व का संसार ( बालक के भोलापन, स्वाभाविकता, निष्कलता आदि भाव ) था । तुम्हारी आंखों में ही निवास करके प्रेम साकार बना था । ( आंखों में प्रेम भरा था । अथवा कवि आंखों को ही विशेष प्रेम करता था । उसके प्रेम ने बालिका की आंखों में ही निवास करके साकार ( प्रत्यक्ष ) रूप प्राप्त किया था । उसे वे विशेष प्रिय लगीं । )

कवि ने छायावाद-पद्धति में, प्रतीक और संकेतों के द्वारा, आंसू की बालिका के सूक्ष्म भावमय मौन्दर्य का वर्णन किया है । प्रियतमा अज्ञात है, रहस्यमय है । उसके स्थूल-शरीर सौन्दर्य का वर्णन न करके कवि ने, उससे उत्पन्न भाव-सौन्दर्य का अभिव्यञ्जन किया है ।

२. "कामायनी आधुनिक हिन्दी-काव्य का राम-चरित-मानस है", इस कथन की सोमाया कोजिये और दोनों काव्यों को समताओं और विषमताओं को समझाए समझाइये ।

उत्तर—कामायनी को आधुनिक हिन्दी-काव्य का राम-चरित-मानस कहना आधी दूर तक ठीक है । पूर्ण अंश में ठीक नहीं है । कारण, 'मानस' और कामायनी में अनेक समताएं भी हैं और अनेक विषमताएं भी हैं ।

'मानस' और कामायनी दोनों ही हिन्दी साहित्य की दो अनुपम निधियां हैं ।

दोनों के ही महाकवियों को अपने भाव, शैली और भाषा पर पूर्ण नियंत्रण था ।

दोनों ही काव्यों में आध्यात्मिकता का विशेष स्थान है । दोनों ही काव्य युग-प्रेरित, अतएव हृदयोन्मत्त और स्वाभाविक हैं । तुलसी को प्रेरणा अपने काल के अनाचार, उच्छृंग्वलता, विलास-वृत्ति, कटाचरण आदि की दशाओं से मिली थी । अतएव तुलसी के काव्य में इन सब दशाओं का प्रतिबिम्ब है । उनका काव्य अपने युग की विचार-धाराओं का प्रतिनिधि है । कामायनी के कवि को भी प्रेरणा अपने युग से ही मिली । अपने काल के जड़ बुद्धिवाद, हृदय-हीनता, स्वार्थ, कर्म की उच्छृंग्वलता और अकर्मण्यता से ही उसे प्राप्त करके कामायनी का सर्जन किया । कामायनी में अपने युग का प्रतिबिम्ब है । प्रसाद-युग हिन्दी साहित्य में सन्धि-युग कहा, माना गया है, अर्थात् यह

युग प्राचीन युग के अन्त और अगले नवीन युग के बीच का काल है। अतएव प्रसाद में दोनों कालों का प्रतिबिम्ब है। प्राचीन युग भावुकता का युग था, भावुकता भारतीय जीवन का अनादि काल से विशेष अंग रही है। वेद में उसका मूल है। हिन्दी साहित्य का प्राचीन काल भावुकता का ही रहा। आधुनिक काल की भौतिकता विशेष विचार-धारा है, जो भावुकता के प्रतिकूल है, किन्तु उसकी सहचरी भी बन सकती है। कामायनी में इन दोनों ही प्रमुख विशेषताओं का श्रद्धा और इडा के रूप में स्पष्ट प्रतिबिम्ब है। श्रद्धा मन की भावुकता की वृत्ति है और इडा बुद्धि का पर्याय, जिसका समन्वय ज्ञान से है।

दोनों ही काव्यों ने अपने युग-विशेष के प्रतिबिम्ब उपस्थित करने के साथ साथ, अपने और अपने से आगे के युगों के लिए महान् सन्देश दिये, जिनमें विश्व-मंगल की भावना निहित है। दोनों ही महाकवियों ने जीवन का गहरा दर्शन करके आदर्श जीवन की व्याख्या उपस्थित की है। उनके अनेक विरोधी तत्वों का समन्वय-रूप उपस्थित किया है, जो आनन्द और सुख शान्ति का कारण है। मानस का सन्देश ज्ञान, भक्ति और कर्म का समन्वय है। मानस के अनुसार ज्ञान भक्ति और कर्म के बिना क्रिधर भी नहीं ले जा सकता, भक्ति ज्ञान और कर्म के बिना स्तुत्य नहीं और कर्म भी ज्ञान और भक्ति के बिना अकारण है। इस प्रकार ज्ञान, राम भक्ति और मर्यादित कर्म के यथोचित समन्वय से युक्त जीवन ही मानस के अनुसार आदर्श और मंगलदायी है। प्रसाद ने भी यही समन्वय उपस्थित किया है। भक्ति के स्थान में उन्होंने श्रद्धा को लिया है, जो वही वस्तु है। तुलसी ने ज्ञान और भक्ति से मर्यादित कर्म का सन्देश दिया है और प्रसाद ने श्रद्धा और इडा-समन्वित कर्म का सन्देश दिया है। दोनों ही सन्देश किसी राष्ट्र-विशेष की सीमा में न रह कर, विश्व के लिए मंगल-भावना लेकर उदगत हुए हैं। अतः दोनों ही विश्व-काव्य की कोटि के काव्य हैं।

मानस में मानव जीवन की स्थूल विणद व्याख्या है और उसका आदर्श रूप राम है। प्रसाद ने भी मानव जीवन की विशद किन्तु सूक्ष्म व्याख्या की है। कामायनी मानव के देवत्व से मानवता की और विकास का

समुच्चन और रमय चित्र है। दोनों ही काव्यों का उद्देश्य अत्यन्त आनन्द-लोक की प्राप्ति है।

दोनों ही काव्य कला से अत्यन्त पूर्ण महाकाव्य हैं—जहां तक चित्र, उसके भाव और उसकी शैली का सम्बन्ध है, कामायनी को भी हाकाव्य ही मानना चाहिये। रस, भाव, अलंकार, वर्णन-शैली आदि की दृष्टि से दोनों ही काव्य अनुपम कौटि के हैं। कवि-प्रतिभा का उभयत्र पूर्ण अस्कार है।

किन्तु मानस स्थूल वर्णनात्मक प्रबन्ध काव्य का वृहद् रूप है, और कामायनी का विषय अधिकतया सूक्ष्म—मानसिक वृत्तियाँ—हैं। स्थूल-वर्णन नाते तो कामायनी में केवल तीन ही पात्रों का चरित वर्णन है। यद्यपि मानव-विकास का पूर्ण रूप कामायनी उपस्थित करती है, तो भी कथा का इसमें महाकाव्य के ढंग का विकास नहीं है। कथा अत्यल्प है, विकसित नहीं होती, उसकी गति अवरुद्ध, कभी कभी स्थिर, हो जाती है। दार्शनिकता के आवेग से जटिल सी हो जाती है। मानस की शैली स्थूल चित्रणात्मक और वर्णनात्मक है और कामायनी की सूक्ष्म-चित्रणात्मक है। मानस में वर्णन अधिकतया अभिधा-मूल है और कामायनी में लक्षणा-व्यंजना-मूल। मानस वस्तुतः, शास्त्रीय पद्धति में अपूर्व महाकाव्य है, किन्तु कामायनी एक नवीन शैली-छायावाद की—में लिखा हुआ अत्यन्त प्राचीन कथा का प्रबन्ध है, जो अपने ढंग का निराला है, वह शास्त्रीय परिपाटी में महाकाव्य न हो, परन्तु कवित्व, भाव, कल्पना, चित्रण, शैली आदि के उत्कर्ष से प्रसाद को महाकवि मानकर कामायनी ( उनके कर्म ) का महाकाव्य माना जाय, तो अनुपयुक्त नहीं। कामायनी में सभी वस्तुओं के आदर्श अतीव उच्च हैं। नवीन छाया-वाद की शैली की विशेषता उसमें अभिव्यंजना की दृष्टि से और भी चार चांद लगा देती है।

मानस में स्थूल जीवन का सर्वांगपूर्ण और विशद चित्र है। कामायनी में जीवन का विशद चित्र है, पर वह सर्वांग नहीं कहा जा सकता। उसके वर्णन का आधार भी प्रथमतः जीवन का सूक्ष्म मानसिक पक्ष ही है।

रामायण अत्यन्त सरल, स्वाभाविक वर्णन से युक्त, सर्व-बोध-गम्य

हैं। उसका विषय—राम चरित—भी जन जन—प्रसिद्ध है, प्रत्येक भागीय की जिह्वा पर श्री राम शब्द विद्यमान है। उसकी भाषा, गैली आदि भी वर्तु-वर्णनात्मक होने से स्वाभाविक सरल है। कथा आणोपान्त ग्याभाविक गति से निर्वाध शृंगला-बद्ध चलती है। उचरोत्तर प्रिकाम-शील है। कामायनी की कथा दार्शनिकता के संयोग से जटिल है। उसमें अनेक कल्पनाओं के कारण भी दुरूहता है। गैली द्रायावाट की है, जो सूक्ष्म संकेत-मूल, लक्षणा व्यंजनामय, प्रतीकात्मक और सुगम रूप में भावमय है। इन्हीं कारणों से वह असाहित्यिक व्यक्ति के लिए दुर्गम्य या अगम्य है। साहित्यिक को भी, उसको पूर्णतया समझने के लिए, श्रु-मंजीच करके सोचने की आवश्यकता पड़ती है। विषय तो कामायनी का है ही, अत्यन्त प्राचीन, जिसे ग्याधारण तो क्या विगेष जन भी पूरी तरह नहीं जानते। इन्हीं कारणों से कामायनी सर्व-प्रियता में मानस का स्थान नहीं ले सकती।

मानस में कवि की आंखों पर भक्ति का उपनयन (चय्मा) चढ़ा रहता है, वह कहीं भी राम की प्रभुता को नहीं भूलता। राम-चरित-चित्रण में भी राम की अलौकिकता के संकेत वाच्य रूप में देता चलता है, जिससे वह उद्वेजक भी बन जाता है, काव्य-दृष्टि से। किन्तु कामायनी में भक्ति का दृष्टिकोण नहीं। उसमें तो शुद्ध कवि भावना के साथ दार्शनिकता का सम्मिश्रण है, जिस कारण उसमें जटिलता और दुरूहता भी अनेकत्र आ जाती है। अतएव मानस में मानवी शृंगार आदि की मधुर भावनाओं का उतना सम्य विकास नहीं, जितना कि कामायनी में। मानस में, प्रकृति-चित्रण में, कवि की यह—भक्ति भावना उपदेश रूप में आ जाती है। कवि प्रकृति के विविध सुन्दर व्यापारों का वर्णन करके, उनमें उपदेश दिलाता है। कामायनी के प्रकृति के चित्र कहीं अधिक सम्पूर्ण, स्वाभाविक और आन्मानुरंजित है।

तुलसी का मौलिकता के विषय में इतना आग्रह नहीं है। मानस में अधिकतया प्रचलित प्रसङ्गों का और प्रचलित काव्य-पद्धति पर स्वाभाविक सीधा वर्णन हुआ है। जीवन की सैद्धान्तिक व्याख्या में तुलसी भी यद्यपि अपनी पूरी मौलिकता रखते हैं, तथापि कामायनी की तो प्रत्येक वस्तु—कथा

में लेकर वर्णन-शैली तक—सब कुछ मौलिक हैं । कामायनी में प्रसाद मूलतः ही मौलिक है । अतएव इन मौलिकता के आग्रह से भी कामायनी मानस की समता में नहीं आती सर्वजन-प्रियता के लिए ।

मानस और कामायनी की संज्ञेप में ये ही उपयुक्त समताएँ या विषयमताएँ हैं, जिन के प्रमाण दोनों काव्यों में स्पष्ट उपलब्ध हैं । इनके आधार पर कामायनी को आधुनिक काव्य-साहित्य का रामचरित मानस कहना उपयुक्त है भी और नहीं भी । प्रश्न-गत उक्ति कामायनी के विषय में आधी सार्थक होती है और आधी नहीं ।

३. प्रिय-प्रवास में कृष्ण और राधा के स्थायी वियोग की परिस्थितियों की व्याख्या कीजिए । सुर—वर्णित कृष्ण-गोपी-विरह की परिस्थितियों से वे किस प्रकार भिन्न हैं और कितने आँचित्य के साथ ?

उत्तर—प्रिय-प्रवास में राधा-कृष्ण के वियोग की परिस्थिति में कारण कृष्ण की परोपकार और सेवा की भावना ही है । कृष्ण पर-उपकार और सेवा-व्रत एवं कर्तव्य-भावना को सर्वोच्च समझते हैं । ब्रज में राधा के प्रेम का आनन्द लेते हुए, अपने व्यक्तिगत हित की साधना में निरत रहने की अपेक्षा, मथुरा में रहते हुए लोकोपकार-मङ्गल करना, कृष्ण के लिए अधिक महत्व रखता है । वे महा पुरुष, युग-नेता रूप हैं । अतः कर्तव्य उनके लिए सर्वतः प्रमुख स्थान रखता है । कंस-वध के लिए वे मथुरा जाते हैं । और उसका वध करके अन्य अत्याचारियों के हनन के लिए उनका वहाँ रहना अत्यन्त आवश्यक है । वे इस कर्तव्य से कैसे विमुख हो सकते हैं ? अतः वे विवश हैं । पीड़ा राधा-वियोग की कृष्ण के हृदय में भी अगाध है, किन्तु वे कर्तव्य-विवश हैं । स्वदेश से अत्याचार का अन्त किये बिना उनका सुखोप-भोग किसी भी प्रकार उचित नहीं । अतः वे सबका त्याग किये हुए हैं । राधा उनकी बाल-संगिनी थी, जिसने बाद में उनके हृदय पर अधिकार प्राप्त कर लिया था । वह स्वयं भी समर्पित हो चुकी थी । यह प्रेम अभी विवाह रूप में पनपने भी नहीं पाया था कि मथुरा से आन्धान हुआ । कृष्ण के प्रत्यागमन की कोई आशा नहीं थी । उनके ऊपर ऐसा ही वृहद् उत्तरदायित्व था पडा था । फलस्वरूप दोनों विरह-ताप भोगते हैं । कृष्ण ने अपनी हृदय

की स्थिति बताई है राधा को सन्देश देते हुए—

है प्यारी और मधुर सुग और भोग की लालसाएँ ।

कान्ते ! लिप्सा जगत हित की और भी है मनोज्ञा ॥

इन्द्रा आत्म-परमहित की मुक्ति उत्तमा है ।

वांछा होती विगद उससे आत्म-उत्सर्ग की है ॥

आत्मोत्सर्ग का मार्ग कृष्ण को अधिक प्रिय था । सेवा—भावना उनके

मत्त में सर्व-प्रमुख है—

जो पृथ्वी के विपुल सुग की माधुरी है विपाणा ।

प्राणी सेवा जनित सुग की प्राप्ति तो जन्हुजा है ॥

अपनी इस कर्तव्य—विवशता पर उन्हे रोद भी बहुत है—

प्राणाधारे ! परम सरले प्रेम की मूर्ति राध !

निर्माता ने पृथक् तुम से यों किया क्यों मुझे है ?

प्यारी आणा मिलन जिस से नित्य है दूर होती,

कैसे ऐसे कठिन पथ का पान्थ मैं हो रहा हूँ ?

प्रेम और कर्तव्य अथवा आत्म-हित और जगद्धित का यह संघर्ष ही राधा कृष्ण के विरह का कारण बनता है । अनुरागिनी राधिका भी इस परिस्थिति में कृष्ण जैसा ही महान् निर्णय करती है, आत्मोत्सर्ग का । वह आजन्म कुमारी रहती हुई, कृष्ण में एकान्त प्रेमनिष्ठा रखती हुई, लोक-सेवा में जीवन बिता देना चाहती है । वियोग में वह भी व्याकुल हैं, किन्तु अन्त में आत्मोत्सर्ग में ही उसको भी सन्तोष मिलता है । वह प्रथम अत्यन्त दुःखी होती है, पहली रात उसे तडपते हुए ही बीतती है, किन्तु अन्त में जब उसे अपने स्थायी वियोग की अनिवार्यता दिखाई दे जाती है, तो वह कृष्ण के प्रत्यक्ष शरीर से मोह छोड़ कर, भगवान्—जिसके कि विशेष अंश श्री कृष्ण हैं—को प्रेम करने लगती है । उसका रूप क्योंकि अव्यक्त है, अतः उसके विराट रूप—लोक—से प्रेम करती है । अर्थात् कृष्ण—विषयक व्यक्ति-गत प्रेम उसका समष्टि रूप में आ जाता है । वह भी लोक-सेवा के पथ में ही लगकर जीवन को सफल बनाना चाहती है । अतः उसका कृष्ण-प्रेम सुन्दर के साथ साथ शिव भी हो जाता है । यह प्रेम का आदर्श रूप है,

लोक में। आत्मोत्सर्ग से वह स्वर्णिम हो जाता है। राधा पढ़ी लिखी विचार-शीला नवयुवती है। उसमें चरित्र प्रेम और कर्तव्य की दृढ़ता है। वह अपने उस प्रेम का आदर्श और सेवा भाव की बलिवेदी पर चढ़ा देती है। वह उस स्थायी वियोग को बड़े सन्तोष और दृढ़ता से स्वीकार करती है। वह भी अत्र आत्म-प्रियता से लोक-प्रियता को अधिक महत्त्व देती है। वह भी कृष्ण के पथ की ही अनुगामिनी बनती है। कारण, उसके लिए तो दोनों पथों में आत्मोत्सर्ग ही था। वह तो कृष्ण को समर्पित हो चुकी थी—प्रेम उत्सर्ग ही है। सेवा-पथ में भी उसके लिए उत्सर्ग ही था। अतः उसके लिए उभयत्र ममता थी। वह आदर्श प्रेम का स्वरूप उपस्थित करती है। राधा और कृष्ण का वियोग प्रिय-प्रवास में इसी कर्तव्य और सेवा की विवशतावश दिखाया गया है।

ऐसा हरिऔध जी ने कृष्ण और राधा में मानवीयता के पोषण के लिए किया है—कृष्ण-चरित को आधुनिकता के सांचे में ढालने के लिए, जिसमें कि वह आधुनिक जनग्राह्य हो सके। किन्तु, उसका निर्वाह वे अधिक औचित्य-पूर्ण ढङ्ग में नहीं कर पाये। कारण, राधा कृष्ण का वियोग स्थायी रूप में कुछ असंगत लगता है। राधा जैसी लोकोपकार—रत पत्नी से कृष्ण की परोपकार वृत्ति में सहायता ही मिलती। मिलने में इसके अतिरिक्त अन्य कोई बाधा नहीं थी। मथुरा ब्रज से केवल तीन कोस की दूरी पर है। आना जाना भी कठिन नहीं था। राधा को भी किसी के द्वारा मंगवाया जा सकता था। कृष्ण राजा थे। किन्तु ऐसा क्यों नहीं हुआ, इस में कोई प्रबल कारण नहीं दिखाया गया। अतः यह स्थायी वियोग कुछ अस्वाभाविक सा लगता है आज के युग में।

सूर-वर्णित राधा-कृष्ण का वियोग भी कृष्ण के मथुरा-गमन के कारण हुआ था। मथुरा-निवास में कारण राज्य-संचालन था। वे भी माता-पिता की आज्ञा और राज्य के उत्तरदायित्व से परवश थे। सूर के कृष्ण भगवान् थे। उनका समस्त गोपियों से प्रेम था। राधा से विशेष था। वे ब्रज छोड़कर उसकी याद में दुखी होते हैं। किन्तु वे योगी भी हैं। उन पर उस वियोग का उतना असर नहीं, जितना राधा पर। सूर की राधा प्रेम-योगिनी है,



भोलो है, विदुषी नहीं, हृदय के प्रेम में विचग्न है। उसका प्रेम निःस्वार्थता को कोटि तक नहीं पहुँचता है। वह विरह में तड़पती है, व्याकुल होती है, कृष्ण को निरुर समझती है। छलिया बतती है। उसका प्रेम मोह भी कहा जा सकता है, जो निरा व्यक्तिगत है। उसके सामने लोक-संघा का आदर्श नहीं है। वह तो केवल प्रिय-दर्शन चाहती है। किन्तु कृष्ण का जीवन परिवर्तित हो चुका है, वे अब नहीं आयेंगे। अतः राधा महा दुःख सागर में डूबी है। राधा का प्रेम एकान्त मधुर और सुन्दर है, शिष्यभावना प्रिय-प्रवास की राधा की सा उसमें नहीं है। उसमें ऐन्द्रियता अधिक है। राधा ने कृष्ण के साथ अनेक रास-क्रीडाओं में भाग लिया था, रम्य भांगा था, इन सबकी सुविधा रह रहकर उसे तड़पाती है। वह चैन नहीं पाती। अन्त में प्रेम योग की दशा तक पहुँच जाता है, जहाँ केवल प्रिय का ही ध्यान रहता है, अपना नहीं। इसी परिस्थिति में कृष्ण उसके प्रेम को लौकिकता में अलौकिकता की ओर मोटना चाहते हैं, किन्तु अपने प्रयास में विफल होते हैं। राधा का प्रेम निस्स्वोभ था, अटल था और एक-निष्ठ था। उसमें अन्तर नहीं पड़ सकता था। इस प्रकार, यह विरह दशा सदैव चलती रहती है। कुरक्षेत्र जाते समय, एक बार कृष्ण की भेंट सूर राधा से फिर करा देते हैं, जब दोनों की भृङ्गी-कीट की गति होती है—एक दूसरे का रूप बन जाते हैं। किन्तु फिर वही दशा।

अरवाभाविकता यहाँ भी आ जाती है। जगन्मर्यादाओं के भङ्गक कृष्ण के लिए, राधा को भी विवाह लेना क्या कठिन था ! वह सर्व-स्वतंत्र था ! राधा अनन्य प्रेमिका थी। दोनों का प्रेम अन्वया था। इतने पास होते हुए, कृष्ण एक बार भी ब्रजजनों को सुख देने नहीं पहुँचते, और वे—पशुपत्नी तक—उनके विरह में मरते हैं। राधा की दशा अत्यन्त करुणा-जनक है। वे कर्तुंम कर्तुंमन्यथा कर्तुंम को समर्थ होते हुए भी राधा की पीडा की शांति नहीं करते, हालाँकि वह उनकी इतनी अनन्य थी। जातिगत ऊँच नीच से यदि बाधा पहुँची विवाह में, तो यह भी कृष्ण के विषय में आदर भाव नहीं उत्पन्न करता। कृष्ण की निष्ठुरता या निस्स्वग दशा भी हृदयों के लिए उद्वेजक बनती है। अतः तो इन दोनों ही काव्यों में कवि कृष्ण-प्रवास की रथायिता के

पूर्णतया आंचित्य पूर्ण दृष्ट मे कारण नहीं दिया गके । सूर ने आध्यात्मिकता का आवरण डाल कर अपना कार्य गिद्ध किया और हरिग्रोध ने आदर्शवाद और कर्तव्य-निष्ठा का । किन्तु आधुनिक आलोचक के लिए, दोनों को ही स्वाभाविक मानना कठिन है । यही दोनों गद्यग्रो की परिस्थितियों में भेद और त्रुटि है ।

(४) क्या पन्त जी की उत्तर-कालीन कृतियों में कला का अभाव है ? अपना मत लिखिये और प्रामांगिक पंक्तियां उद्धृत करके अपने कथन को सार्थकता गिद्ध कीजिए ।

उत्तर—पन्त-काव्य के दो युग माने जाते हैं—प्रथम युग युगान्त तक और दूसरा उसके बाद का युग । युगान्त में प्राचीनता मे नवीनता को ओर जाने का क्रम है । प्रथम युग सौन्दर्य या कला का युग है । कवि की प्रतिभा, कल्पना और अनुभूति का साम्राज्य है इय युग में । कविपन्त, सुकुमार भावना, कोमल कान्त कल्पना, सौन्दर्य और गंगीत के कवि, उनकी कविताग्रो के इस प्रथम युग के बल पर ही कहे जाते हैं । इय युग में कवि सौन्दर्य पर ही लट्टू हुआ है, वह सन्दर्भ चाहे स्थूल है या सूक्ष्म, कवि जमी का चित्रण और अभिव्यंजन करता है । काव्य के भाव और कला, दोनों के प्रति समान रूप मे गचेष्ट है । उनमें अवश्य ही भाव का कला ने रूप-सजा की है, कला ने भाव का वांछित सहयोग दिया है । तो भी कहने की बात साथ, कवि का उसके कहने की शैली की ओर भी प्रमुख ध्यान रहा है । वीणा, ग्रन्थि, पल्लव, गुंजन, परिवर्तन, ज्योत्स्ना मे कवि का यही युग चलता है । कवि की कोमल और मधुर काव्य-प्रवृत्तियों का अनुपम चमत्कार इन रचनाग्रो मे अभिव्याप्त है । देखिये वीणा मे एक प्रातः कालीन सरस सुन्दर वर्णन—

शशि किरणों से उतर उतर कर

भू पर काम-रूप नभ-चर

चूम नवल कलियों का मृदु मुख

सिखा रहे थे सुमकाना ।

ग्रन्थि-काल मे कवि का नव यौवन काल है । देखिये प्रेम की कैसी सरस सुखद व्याख्या है—

हास सरिता मे सरोजो से खिले  
गाल के गहरे गढो को मधुप से  
चुम्बनों से हो नहीं जिसने भरा  
उस खिली चम्पा-कली ने क्या किया ?

कितनी मधुर, कोमल और सुखद कल्पना है ! अलंकारो और अन्य शोभावर्द्धक उपादानो का भी प्रयोग कितना सुन्दर बना है ! पल्लव में प्रकृति-प्रेम के साथ कवि के यौवन का स्वच्छन्द गान है । अनुभूति और भावोन्माद का राज्य है । निराशा और वेदना का कुहरा छा जाये पर--

तडित सा सुमुखि ! तुम्हारा ध्यान  
प्रभा के पलक मार उरचीर  
गूढ़ गर्जन कर जव गम्भीर  
सुम्ने करता है अधिक अधीर  
जुगनुयों से उड़कर मेरे प्राण ।  
खोजते हैं तब तुम्हें निदान ॥

और भी—

दिवस का रजत प्रसार ।  
उपा का स्वर्ण सुहाग ॥  
निशा का तुहिन अश्रु शृंगार ।  
साम्भ का निःस्वन राग ॥  
नवोद्गा की लज्जा सुकुमार ।  
तरुणतम सुन्दरता की आग ।

गुञ्जन में यद्यपि कवि की वृत्ति अध्यात्म की ओर झुकी है और कवि--

जग पीडित है अति दुख से ।  
जग पीडित है अति सुख से ॥  
मानव जग मे बंट जाये  
दुख सुख से औ सुख दुख से ॥

के रूप में जीवन के द्वन्द्वों में सामञ्जस्य विठाने लगता है, उसकी



ध्वंश भ्रंश जग के जड बन्धन

पावक पगधर आवे नतन

हो पल्लवित नवल मानपन ।

+

×

×

में उमका प्रेमी वत् नाथ ।

जिममे मानव-हित हो समान ।

किन्तु यह दार्शनिक चिन्ता-धारा या विचार-वाग कोरी शुष्क नहीं है; अपितु वह कवि के हृदय की अनुभूति में अनुप्राणित है। इन भावनाओं अथवा विचारों का कवि-हृदय पूर्णतया अनुभव करता है। काव्य शैली की ओर भी उतनी अनास्था नहीं कवि ने प्रगट की, जितनी कि वाद की रचनाओं में। देखिये कवि की कल्पना ने कैसा सुन्दर वर्णन किया है —

कवि के नव बन्धन बांधों

भाव रूप में गीत रवगे में

गन्ध कुसुम में स्मित अक्षरों में ।

जीवन की तमिस्र बेणी में

निज प्रकाश कण बांधों ।

युगान्त के पश्चात् वर्तिनी—युगवाणी और ग्राम्या में कवि की प्रवृत्ति प्रगति-वाद की ओर अग्रसर होती है। कवि साम्यवादी या समाजवादी विचार-धारा को ग्रहण करता है। कविता के दोनों—आभ्यन्तर और वाह्य पक्ष नीरस और साधारण कोटि के बनने लगते हैं। भावनाओं, अनुभूतियों का स्थान शुष्क दार्शनिक और भौतिकता—मूलक विचार-धारा या चिन्तन-शृंखला ले लेती है। युगवाणी में कवि ने समाजवादी सिद्धांतों की ही सीधे सादे ढंग में व्याख्या की है। उस में जितनी विचारों को उच्चता और गहनता है, कला और सौन्दर्य की उतनी ही कमी है। कवि का ध्यान विचारों की ओर ही रहता है, उनके व्यक्त करने की शैली की ओर नहीं। संक्षेप में कविता हृदय की अपेक्षा मस्तिष्क से ही अधिकतया उद्भूत होने लगती है। कवि उपयोगितावाद—जो कि नवीन वैज्ञानिक युग की भौतिक विचार-धारा का प्रधान सिद्धांत है—को ग्रहण करता है। कवि का उद्देश्य साम्यवाद होता है,



भय का टे पाथेय प्रकृति ने  
भेजा मनुज अपरचित वन में ।

युगवाणी के इन अवतरणों में कवि की कल्पना और अनुभूति जागृत हुई है। ग्राम्या में निम्न प्रकार के शुष्क वर्णन हैं—

जान नहीं है, तर्क नहीं है, कला न भाव विवेचन  
जन है, जग है, जुधा काम इच्छामं जीवन-साधन ।

किन्तु कहीं कहीं अत्यन्त सरस वर्णन भी मिलते हैं। ग्राम्या बालिका का वर्णन देखिये—

है मांस पेशियों में उमके दृढ़ कोमलता  
संयोग अवयवों में अगलथ उसके उरोज  
कृत्रिम रति की है नहीं हृदय में आकुलता  
उद्दीप्त न करता उसे भाव-कल्पित मनोज ।

कवि को स्वयं भी अपने इस परिवर्तन का ज्ञान है, “मेरे आलोचकों का कहना है कि मेरी इधर की कृतियों में कला का अभाव रहा है।” कवि ने उमका समाधान भी किया है, “विचार और कला की तुलना में इस युग में विचारों ही को प्राधान्य मिलना चाहिये। जिस युग में विचार का स्वरूप परिपक्व और स्पष्ट हो जाता है, उस युग में कला का अधिक प्रयोग किया जा सकता है।

(इसी लिये) अपनी युग-परिस्थितियों से प्रभावित होकर मैं साहित्य में उपयोगितावाद ही को प्रमुख स्थान देता हूँ।” किन्तु कला को और कवि निरपेक्ष नहीं रहना चाहता, “लेकिन सोने को सुगन्धित करने को चेष्टा स्वर्णकार को अवश्य करनी चाहिये।” अपनी कल्पना के विषय में कवि का कहना है, “मैं कल्पना के सत्य को सबसे बड़ा सत्य मानता हूँ और उसे ईश्वरीय प्रतिभा का अंश भी मानता हूँ।

मेरा विचार है कि बाणा से ग्राम्या तक अपनी सभी रचनाओं में मैंने अपनी कल्पना को ही वाणी दी है और उसी का प्रभाव उन पर मुख्य रूप से रहा है।” और कि, “जहाँ मेरी कल्पना ने मेरा साथ दिया है, वहाँ मैं भावी मानवता के सत्य को सफलतापूर्वक वाणी दे सका हूँ और मैं, जहाँ किसी कारणवश, अपनी कल्पना के केन्द्र में च्युत या विलग हो गया हूँ, वहाँ मेरी रचनाओं पर मेरे

अध्ययन का प्रभाव अधिक प्रबल हो उठा है और मैं केवल आंशिक सत्य को दे सका हूँ।”

तथ्य यह है कि कवि उत्तर-कालीन, युगान्त, युगवाणी और ग्राम्या आदि में अधिकतर अपनी कल्पना के केन्द्र से च्युत हो गया है। अतः उन रचनाओं में सरसता नहीं रही है। उनमें वाद ही प्रधान है, भाव नहीं। स्थूल सिद्धांतों या विचारों का सीधा वर्णन रहता है। विचारों का संयोग यद्यपि कविता में सर्वत्र रहता है, तो भी वे विचार जब तक भाव-पूर्ण बन कर, वैसी ही अनुकूल गजधन के साथ, अभिव्यक्त नहीं होते तब तक काव्य की आत्मा नहीं बन सकते। विचारों का दृढ़ोद्बुद्ध प्रकाशन सूक्ति की कोठी में आता है, कविता की में नहीं। अतः पन्त के स्वयं के स्पष्टीकरण के पश्चात् भी, कविता में कला की स्थिति आवश्यकी सिद्ध नहीं होती और पन्त की उत्तर कालीन रचनाओं में पहिले युग की अपेक्षा कला का बहुत अभाव मानना ही पड़ता है।

५. हिंदी के वर्तमान कालीन कवियों की काव्य भाषा की आलोचना कीजिए और उसका वह स्वरूप निर्धारित कीजिए, जिसे स्वीकार करने से भारतीय राष्ट्र का अधिक से अधिक कल्याण संभव है। हरिऔध, रत्नाकर और प्रसाद की काव्य-भाषा पर विशेष रूपसे प्रकाश डालिये।

उत्तर—हिंदी-साहित्य के आधुनिक काल के प्रारंभिक युग भारतेन्दु युग—में काव्य भाषा ब्रज भाषा ही रहती है। खड़ी बोली की दशा ऐसी नहीं थी कि वह कविता का वाहन बन सकती। फलतः भारतेन्दु युग के कवियों की भाषा ब्रज भाषा ही रही। किंतु ब्रज भाषा क्योंकि बोल चाल की भाषा नहीं थी, बोल चाल की भाषा का स्थान खड़ी बोली अथवा दिल्ली, आगरा, मेरठ प्रदेश की भाषा ले चुकी थी, दूसरे, ब्रज भाषामें बोल चाल या जीवन व्यवहार-रोपयोगी गद्य का रूप नहीं था, स्वभावतः बोल चाल और अन्य जीवन व्यवहार के लिए खड़ी का प्रदण हुआ। गद्य साहित्य की रचना भी इसी भाषा में होने लगी। काव्य में ब्रज भाषा चलती रही। किन्तु एक प्रश्न उत्पन्न हो गया था कि पद्य की भाषा भी खड़ी बोली को ही क्यों न बनाया जाय, गद्य और पद्य की दो पृथक् भाषाएँ नहीं होनी चाहियें। खड़ी बोली का प्रयोग पद्य में



करने के लिये बड़ा आंदोलन चलता है और अन्त में ब्रज भाषा के स्थान में पद्य भाषा भी खड़ी बोली ही बनती है। अच्छे, अच्छे बड़े और छोटे कवि ब्रज भाषा का मोह छोड़ कर खड़ी बोली में कविता करने लगे। तो भी इस बात का अनुभव सभी को हुआ कि खड़ी बोली में शब्द-भंडार बहुत कम है। अतएव उसमें कर्कशता भी विशेष रहती है। कवि के सामने चुनाव के लिए बहुत कम गुंजायश रहती है। शब्द भण्डार के लिए अन्य भाषाओं की ओर देखा गया। कवि गण अन्य भाषाओं से शब्दोंका ग्रहण करने लगे। संस्कृत भारत की प्रायः सभी भाषाओं की उपजीविका है, साक्षात् रूप से चाहे उससे किसी भारतीय भाषा का उद्गम नहीं हुआ, किंतु तो भी शब्द भंडार में से सभी भाषाओं ने शब्दों की लूट की है। खड़ी बोली ने भी ऐसा ही किया। खड़ी बोली के कवि संस्कृत के शब्द भण्डार से मन चाही सामग्री लेने लगे। फारसी भी बहुत प्रचलित थी, अतः उसके भी असंख्य शब्द खड़ी बोली में आगये। अंग्रेजी के प्रचलित होने पर अंग्रेजी के ढेरों शब्द खड़ी बोली में आए। अंग्रेजी के अनेक मुहावरों, प्रचलित प्रयोगों उक्तिविशेषों का अनुवाद रूप में ग्रहण खड़ी बोली काव्य में हुआ। द्विवेदी काल में मराठी का भी हिंदी काव्य पर विशेष प्रभाव पड़ा। आगे चलकर, बंगला -का भी विशेष प्रभाव पड़ा। इनके अतिरिक्त ब्रज, अवधी, राजस्थानी आदि अन्य भाषाओं का भी व्यक्ताव्यक्त रूप में प्रभाव पड़ा ही। परन्तु विशेष प्रभाव प्रथमोक्त भाषाओं का ही पड़ा। खड़ी बोली के कवि ने इन सभी से सहायता लेकर अपनी पदावली का परिष्कार करने का प्रयत्न किया। किन्तु रुचि-भेद से प्रत्येक कवि ने पृथक् पृथक् विशेषता रखी। जो संस्कृत के ज्ञाता थे, उनकी भाषा में संस्कृत शब्दों का विशेष ग्रहण हुआ। संस्कृत की प्रधानता रही। संस्कृत शब्दों से भाषा में कोमलता भी आती है, साथ ही शब्दों में अर्थ और व्यंजना की पूर्ण शक्ति भी। संस्कृत के आश्रय से, अतः, कवि ने अपने मार्ग को सरल कर लिया। जो व्यक्ति अंग्रेजी खूब पढ़ लिख कर खड़ी बोली में कविता करने लगे थे, उनकी शैली पर अंग्रेजी वाक्य विन्यास, अंग्रेजी व्यंजक प्रयोगों, उक्तियों रूपक और मुहावरों आदि का विशेष प्रभाव पड़ा। वे खड़ी बोली को भी वैसे ही गढ़ने लगे। छायावादी कवियों पर बङ्गला-का

भी विशेष प्रभाव पड़ा। बंगला के अनेक शब्द प्रचलित हुए। कुछ कवियों, जोकि फारसी में निष्णात थे, पर फारसी का विशेष प्रभाव पड़ा। उनकी भाषा में फारसीमयता अधिक है। कांग्रेसी विचार-धारा से प्रभावित काव्यों में विशेष कर। एक पक्ष शुद्धता का पक्षपाती है और संस्कृत के अतिरिक्त अन्य भाषाओं से शब्द लेना अनिष्ट मानता है। उसकी शैली में संस्कृत-मयता अधिक होती है। दूसरा पक्ष मिश्रण का पक्षपाती है। वह मानता है कि भाषा की सीमा निर्धारित करने से, वह अवरुद्ध जल के समान सड़ जायगी, विकास नहीं होगा, अतः अन्य भाषाओं से यथावश्यकता शब्द लेना कोई बुरा नहीं। इसकी शैली में विदेशी भाषाओं के शब्दों का यथेष्ट मिश्रण रहता है। इस प्रकार ग्वेडी बोली के काव्य क्षेत्र में प्रधानतया दो प्रकार की भाषा मिलती है—एक शुद्ध और दूसरी मिश्रित। इनकी भी दो दो रूपों में बांटा जा सकता है। एक ऐसी शुद्ध है, जिसमें शपथ-पूर्वक संस्कृत हिन्दी के अतिरिक्त अन्य भाषाओं के शब्दों का बहिष्कार है और दूसरी ऐसी है कि जिसमें सौ में दस पांच प्रतिशत मिश्रण बुरा नहीं माना जाता, बशर्ते कि वे शब्द बहुत अधिक प्रचलित और विशिष्ट व्यंजनाशाली हों। मिश्रित भाषा का एक रूप ऐसा है, जिसमें मिश्रण इतना अधिक होता है कि संस्कृत का अत्यल्प प्रयोग होता है, अथवा होता ही नहीं। हिन्दी-शब्द भी छूटने पर ही मिलते हैं। मिश्रित शैली का दूसरा रूप होता है, जिसमें संस्कृत हिन्दी रूप की प्रधानता रहते हुए भी मिश्रण १०-२ फीसदी से कहीं अधिक रहता है। मुख्य रूप से काव्य-भाषा हिन्दी इन्हीं रूपों में उपलब्ध है। द्विवेदी काल की भाषा में संस्कृत-मयता ही प्रधान रहती है। कवि भाषा को विदेशीयता से रक्षित रखने की विशेष प्रयत्नशील रहता है। बाद के नवीन काल के छायावादी काव्यों में भी यही विशेषता रहती है। बंगला का भी उन काव्यों में विशेष प्रभाव रहता है। पश्चात् के अन्य नवीन वादों के विकास के काव्यों में मिश्रण अधिक होता है। प्रेमवादी, हालावादी, प्रगतिवादी काव्यों में मिश्रण अधिक होता है।

इनमें से कौन सा रूप भारतीय राष्ट्र के अधिक उपयुक्त रह सकता है, इसका तो उत्तर यही है कि जो वास्तविकता या भारतीय जीवन के अधिक निकट हो। संस्कृत, फारसी या बंगला आदि में से किसी को भी हिन्दी

के लिए—निर्माण का टिका नहीं दिया जा सकता। संभव ही नहीं। काव्य-भाषा जीवन की अभिव्यक्ति करती है, अतः वह यदि जीवन से दूरस्थ होनी, उन्नीची अभिव्यक्ति का व्यापक प्रभाव नहीं पड़ सकता। न उसमें जीवन के वे तोंज और मासुर्य ही आ सकते हैं, जो भारतीय हृदय को प्रभावित करने हैं। भारतीय जीवन अंग्रेजी या संस्कृत में चित्रित आज के भारतीय के लिए उतना स्वाभाविक कभी नहीं हो सकता, जितना कि खड़ी बोली में। अतः काव्य-भाषा की कसौटी यही है कि वह जीवन के कितने निकट है। कारण, उसमें दूर जाकर वह काव्य भाषा नहीं रह सकती। भाषा—प्रियम या हृदयगत इस बात का साक्षी है। अतः आधुनिक काव्य-भाषा यदि जैसी भी हो, किन्तु भारतीय जीवन के निकट सम्पर्क में होनी चाहिये। तभी उसमें न्यायिय और राष्ट्रीयत्व आ सकते हैं। वह निकटता यह नहीं चाहिये कि उसका उदयम जीवन में से हो, आकाश से न हो। भारतीय जीवन में हम जैसी भाषा का व्यवहार करते हैं, उसमें यदि काव्य-भाषा बहुत दूर चली जाय तो वह मर्मसाधारण को संदेश नहीं दे सकेगी और हमी कारण यह राष्ट्र-भाषा के पद पर बहुत दिनों नहीं टिकी रह सकेगी। हमारी भाषा की व्यावहारिक भाषा मिश्रित है, उसमें अन्य भाषाओं के शब्द भी हिन्दी-जर्नी के साथ स्थान पाते हैं। हिन्दी-संस्कृत शब्दों की प्रधानता रहती है। प्रत्यक्ष में, उसमें प्राचीन भाषा का भी प्रभाव कुछ लक्षित होना लगता है। प्राचीनता के भाव से मुक्त रहने हुए साहित्य में भी भाषा का ऐसा ही रूप रहना चाहिये। अतः ही वह रूप व्यावहारिक भाषा में जो कुछ परिवर्तन, अधिक परिवर्तन, अधिक संशुद्ध और अधिक अभिव्यक्ति का रूप होना, जो कि साहित्यिकता के उपयुक्त होता है, किन्तु यह रूप प्राचीन व्यावहारिक भाषा के रूप में परिवर्तन नहीं होना चाहिये। संस्कृत भाषा ही प्राचीन भाषा का आधार है। भारतीय जीवन का कोई भी एक भाग भी संस्कृत के बिना संगठित नहीं होता। जन्म से लेकर मरण तक के संस्कारों में संस्कृत ही ही आवश्यकता होती है। संस्कृत ही प्राचीन भाषा है। भारतीय भाषाओं में प्रियम पड़ी है। अतः प्रियम काव्य-भाषा का आधार ही प्राचीन भाषा (जर्नी का आधार) संस्कृत से ही होना चाहिये। संस्कृत ही हिन्दी में अधिकतर फलन भी है,

अन्यान्य भाषा-शब्दों की अपेक्षा । उनके प्रयोग में हिन्दी में कोमलता और संगीत भी आते हैं । एक और भी बात है । संस्कृत शब्दों के विशेष प्रयोग से काव्य भाषा, बंगाल, महाराष्ट्र, दक्षिण आदि प्रदेशों के लिये भी सुवोप्य हो सकेगी । संस्कृत शब्दों का वैसा ही प्रयोग उन भाषाओं में भी होता है । अतः हिन्दी काव्य भाषा में संस्कृत शब्दों का प्रयोग तो अनिवार्य है ही । किन्तु अन्य भाषाओं के शब्दों का भी प्रयोग यथावश्यक होना चाहिये ! उसके लिये कोई सीमा नहीं बांधी जा सकती । ऐसा करना भाषा का गला घोटना है । जो शब्द हमारे जीवन में विशेष स्थान पा चुके हैं, उनका बहिष्कार कदापि उचित नहीं, फिर चाहे वे किसी भी भाषा के हों । हिन्दी का स्वरूप सुरक्षित रखते हुए कवि किसी भी भाषा के प्रचलित शब्दों को स्वभाषा में ले सकता है । अवश्य ही उन शब्दों का हिन्दी—करण कर के ही वह उनका प्रयोग करेगा । यह उसकी इच्छा पर है कि वह उनका तत्त्वम रूप में प्रयोग करता है या तत्त्वम रूप में । किन्तु व्याकरण के नियम उन पर हिन्दी के ही लागू होंगे, उन भाषाओं के नहीं । ऐसी ही काव्य-भाषा हिन्दी के कवियों को अपनानी चाहिये, जिसमें न शुद्धता की कट्टरता हो और न मिश्रण का स्वेच्छाचार । इनके बीच का उचित मार्ग हो । कवि को लिखते समय ध्यान रहे कि वह नवीन भारतीय प्रजा-तन्त्र महान् राष्ट्र की भाषा लिख रहा है, जो समग्र देश की सम्पत्ति है और कि उस देश में अनेक प्रान्त हैं और अनेक अन्तर् जातियां हैं । तभी वह एक आदर्श काव्य भाषा को उपस्थित कर सकेगा, जो राष्ट्र और उसके जनों का व्यापक हित-साधन कर सकेगी ।

रत्नाकर की भाषा ब्रज भाषा है । ब्रजभाषा चाहे कितनी ही मधुर, सुललित और रीतिकाल के आचार्यों की सी उन्होंने लिखी है, परन्तु वह अब काव्य भाषा नहीं रही है । रत्नाकर की भाषा सुव्यवस्थित है, व्याकरण-संगत है, परिमार्जित है और अलंकृत है, उसमें माधुर्य और संगीत हैं, तो भी वह आधुनिक काव्य की भाषा नहीं है ।

हरिऔध जी भाषा के आचार्य थे, भाषा और उसकी शैली पर उनको पूरा अधिकार था । भाषा उनकी इच्छानुकूल चलती थी । यह बात

दूसरी है कि हरिश्चंद्र जी ने जब लिखना प्रारम्भ किया था तो हिन्दी की उस समय अव्यवस्थित दशा थी। उसका निर्माण हो रहा था। अभी यह सब हुआ ही था कि गूढी बोली में कविता भी हो सकती है। ये प्रथम त्रि है, जिन्होंने संस्कृत-वृत्तों में गूढी बोली का प्रबन्ध-काव्य या उनके अपने शब्दों के अनुसार, महाकाव्य लिखा। हरिश्चंद्र जी ने हिन्दी की सभी शैलियों में कविता करके दिखाई है। अपने बोलचाल नामक प्रकाश की भूमिका में ठेठ हिन्दी, बोलचाल की हिन्दी, सरल हिन्दी और ठेठ हिन्दी नामक चार प्रकार की शैलियों का वर्णन किया है। इन्होंने इन सभी शैलियों में रचना की है। ठेठ हिन्दी में हिन्दी के केवल तद्भव शब्दों का प्रयोग किया है, संस्कृत के तत्सम शब्दों को भी छोड़ दिया है। बोलचाल में अन्य भाषाओं के भी ठेठ तद्भव शब्दों का प्रयोग किया है। सरलता और उच्चता, ये भी विशेषताएँ इनकी भाषा में भिन्न २ शैलियों में आई हैं। इन्होंने अपनी संस्कृत-मय हिन्दी भी लिखी है, जो बुरहू हो गई है, जो अनुसार शक्ति के बिना निरी संस्कृत ही है और ऐसी भी लिखी है, जिसमें चट्टन-मटर, मुहावरों और बोलचाल की भाषा का साहित्यिक रूप भी मिलेगा। इनकी सभी शैलियों में सफलता रही है। परन्तु व्याकरण-साहित्य के लिये, उनमें से कोई भी आदर्श रूप में गृहीत नहीं की जा सकता। ठेठ हिन्दी अव्यवहार्य है। और संस्कृत-मयता भी अव्यवहार्य है। सर्व-साधारण के लिए शक्य नहीं। "अलि वृत्तमनि लोपी वृत्तलीकान्तिनाही।" जैसे लम्बे लम्बे मसाले, जिनसे कि प्रिय-प्रधान भरा है, आधुनिक काव्य भाषा के उपयुक्त नहीं। निरी मुहावरे-दार और फारसो-मिश्रित "कुछ बजाये नहीं। कनी अथ नह, जान पर आ कनी पचा न मंडे।" वाली शैली भी उच्च भाषा-शैली के उपयुक्त नहीं। हाँ ऐसी शैली "सम्प सुन्दर सागर सागर था, पल रहे नम में फिर पूरने।" अवश्य उपयुक्त है, जो मार्ग-दर्शक दृष्टि के बिना उपयुक्त है। दोनों उपायों में ही सम्पूर्ण भाषा-संशोधन के साधनों में ही ही साधारण का यह प्रकृति ही उनके इन शैलियों के सर्वोत्कृष्ट सम्पूर्ण रूप में ही साधारण शैली का निर्माण करने में बाधक बने। उनका प्रयोग विभिन्न शैलियों के अन्तर्गत दिखाने की ओर ही

विशेष रहा, जिस कार्य में वे पूरे सफल रहे। किन्तु अपनी कोई ऐसी सर्वोच्चत आदर्श शैली का निर्माण वे नहीं कर पाये, जिसको कि अन्य भी ग्रहण कर सकते।

चावू जयगढ़र प्रसाद की शैली भी प्रधानतया संस्कृत-गर्भित है और उसमें सुहावरे भी नहीं हैं। वह भाव व्यंजना में अत्यन्त समर्थ है। उसमें लाक्षणिक प्रयोगों का विशेष चमत्कार है। प्रसाद जी ने अपनी भाषा से गहनतम, सूक्ष्मतम और विशदतम भावों को अभिव्यंजना की है। लाक्षणिकता और प्रतीकात्मकता के कारण उसमें अगाध अभिव्यंजना और चित्रण-शक्ति आगई है। किन्तु वह आधुनिक काव्य भाषा के उपयुक्त नहीं। कारण, उसमें लघाणा और प्रतीकों का इतना प्रयोग है कि वह सब के लिये बोध्य नहीं रहती। उसे कोई विशेष साहित्य—निष्णात व्यक्ति ही समझ सकता है। आज हिन्दी काव्य का क्षेत्र बहुत विस्तारित है—देशव्यापी है। यदि काव्य की प्रेरणा विशाल और विस्तृत करनी है, तो अवश्य ही भाषा में भी वही दृष्टिकोण रख उसे उदार बनाना होगा। वह जितनी भी सार्वजनिक स्तर के निकट होगी, उतनी ही व्यापक प्रभाव रखने वाली होगी। प्रसाद जी की भाषा और शैली अत्यन्त उच्च स्तर की हैं। उनकी भाषा को आज की कविता का आदर्श नहीं बनाया जा सकता।

६—“प्रगतिवाद उपयोगितावाद का दूसरा नाम है,” इस कथन की विवेचना कीजिए। भारतीय संस्कृति के साथ उसका समन्वय किस प्रकार सम्भव है? यह समन्वय आवश्यक है या नहीं?

उत्तर—उपयोगितावाद का अर्थ होता है, जिसमें उपयोगिता हो, उसको महत्व दिया जाय। उपयोगिता से स्थूल उपयोगिता से ही अभिप्राय है। आज के बुद्धिवाद के युग में वस्तु का मूल्य उसकी स्थूल उपयोगिता पर निर्धारित किया जाता है। अनुपयोगी वस्तुओं का त्याग और उपयोगियों का ग्रहण उपयोगितावाद है। प्रगतिवादी विचारधारा भी यही है। अनुपयोगी वस्तुओं का ध्वंस और उपयोगियों का निर्माण प्रगतिवाद है। प्राचीन सामन्तयुग हासोन्मुख और अनुपयोगी है, अतः उसको

उखाड़ फेंको और नवीन का निर्माण करो, यही प्रगतिवाद का उद्देश्य है। प्रगतिवाद भावुकता या आदर्शवाद का विरोधी है। उसका आदर्श रोटी और कपड़ा है। वह सम्पत्ति पर एक या दो चार का अधिकार नहीं चाहता। वह समाज का देश की सम्पदा पर अधिकार चाहता है। वह प्राचीन अनुपयोगी व्यवस्थाओं और बन्धनों का उत्खातक है और नवीन समाजवादी उपयोगी बन्धनों का हामी है। वह समस्त वस्तुओं को सार्वजनिक उपयोग के माप-दण्ड से नापता है। इसी विचार-धारा का प्रतिनिधि नूतन कवि भी इन्हीं विचारधाराओं का प्रकाशन करता है। उसके काव्य में भी उपयोगी विषय ही स्थान प्राप्त करते हैं, अनुपयोगी विषयों को वह छोड़ देता है। उपयोगिता का माप-दण्ड उसके पास भी भौतिक उपयोगिता का ही होता है। किसी भी विषयका जनहित में वह भौतिक उपयोग ही देखता है। अतएव वह समाजवादी धारा का प्रबल शस्त्र बन, अनुपयोगी प्राचीन रूढ़ि परतंत्रताओं पर आघात करता है और नवयुगोपयोगी जनहित की व्यवस्थाओं के गान गाता है। काव्य-शैली में भी प्रगतिवादी का यही दृष्टिकोण काम करता है। काव्य के सभी अनुपयोगी सुन्दर अंगों को वे कवि प्रायः छोड़ जाते हैं और उपयोगी अंगों का ग्रहण करते हैं। केवल सौन्दर्य वृद्धि को वे उपयोगिता नहीं मानते। अतएव उनकी शैली सीधी, वाच्यपूर्ण और कर्कश सी है। उसमें काव्य की सरसता की मात्रा बहुत कम है। उस स्थूल भौतिक बुद्धिवाद का यह उपयोगितावाद ही उपयुक्त प्रवृत्तियों का कारण है। यही अभिप्राय लेकर कविवर पन्त की प्रश्नगत उक्ति है, जो समुचित सार्थक है।

साम्यवाद भारतीय संस्कृति से असमन्वित हुआ, सर्व-जनहित-साधन नहीं कर सकता। भारतीय संस्कृति के विरुद्ध साम्यवाद कभी भी ग्राह्य नहीं हो सकता, भारतीय जनता के लिये। रूसी साम्यवाद का आधार भौतिक दृष्टिकोण है। उसमें ईश्वर की सत्ता स्वीकृत नहीं है, जो है वह स्थूलता में अनुभूयमान ही है। यह जड़वाद का ही रूप है। यह वाद प्रकृति को अचेतन न मान कर चेतन मानता है और चैतन्य का कारण प्रकृति में वर्तमान दो विरोधी क्रिया-शक्तियों (Positive) और (Negative) को मानता है।

अतएव इसका दृष्टिकोण भौतिक है। प्रत्यक्ष से परे यह किसी भी सत्ता को नहीं मानता। मानवता के नाते यह समस्त मानवों को समभाव में देखता है, किन्तु समष्टि को प्रधान मान कर, मानव व्यक्ति को पीसते, उस पर दया नहीं करता। पशु पक्षी तो भला किस गिनती में ? उसमें सत्य या अहिंसा के लिए कोई स्थान नहीं। वह समाज की दो प्रतिक्रियावादी और प्रगतिवादी शक्तियों के निरन्तर संघर्ष में ही समाज की प्रगति देखता है।

किन्तु भारतीय संस्कृति में सत्य और अहिंसा एवं आध्यात्मिकता प्राण-तत्व हैं। उनके बिना उसमें कुल भी नहीं रहता। भारत ने आध्यात्मिक साम्यवाद का अनुपम रूप उपस्थित किया है। वह साम्यवाद केवल मनुष्यों मनुष्यों में ही साम्य-भाव उपस्थित नहीं करता, अपितु पशु पक्षियों तक पहुंचना है। उसकी दृष्टि में पशु-पक्षी मनुष्य सब उसी अद्वैत चरम चैतन्य सत्ता में अनुप्राणित हैं, अतः समान हैं। इसी सत्य को स्वीकृत करके अहिंसा की प्रतिष्ठा हुई, हिंसा के लिए स्थान ही नहीं रहता इस दृष्टि में। सब एक ही पिता की सन्तानें और भाई हैं। यह भाई-चारा सृष्टि के अन्त तक व्यापक है। जड़ प्रकृति को ही चिदंश मान लेने पर तो समत्वभाव की पूर्ण प्रतिष्ठा होनी है। वर्तमान सामाजिक साम्यवाद वस्तुतः इसी आध्यात्मिक अद्वैत सिद्धान्त का ही व्यावहारिक रूप है—समत्व भाव की स्थूल व्यवस्था। अन्तर केवल इतना है, समत्व का भारतीय आधार सूक्ष्म सर्वगत परम सत्ता है और समाजवादी समभाव का आधार भौतिक भ्रातृत्व का भाव है। अतः दोनों के दृष्टि कोण भिन्न होते हैं। एक हिंसा को साधन न मान कर पाप गिनता है और दूसरा उसको प्रमुख साधन मानता है समता की प्रतिष्ठा के लिए। गांधी जी ने इस भौतिक और आध्यात्मिक साम्यवाद का समन्वय करके ही अपने गांधीवाद की प्राण-प्रतिष्ठा की थी। गांधीवाद रूसी साम्यवाद का भारतीय रूप है, जिसमें समष्टि को प्रमुख आधार मानते हुए भी, उसी समष्टि के अंगभूत व्यक्ति की स्वतन्त्रता को भी रक्षा की गई है। गांधीवाद वर्ग-संघर्ष का उदय नहीं करता, न हिंसा-प्रयोग का पक्षपाती है। इसमें क्रान्ति, सत्या-चरण, सत्याग्रह, आत्म-बलिदान और तितिक्षा से होनी लिखी है। इसका चरम फल संघर्षों की शान्ति होगा, अशान्ति या संघर्ष नहीं होगा। विदेशी साम्यवाद में संघर्ष का अन्वय सत्ता है। रूढ़िवादी और प्रगतिवादी शक्तियों



के अनवरत संघर्ष की शान्त स्थिति स्वीकृत की जाती है। उसमें संघर्ष की स्थिति का अन्त नहीं होता। भारतीय सांस्कृतिक दृष्टि-कोण के लिए अतएव यह साम्यवाद प्रायः या मंगल-दायक नहीं हो सकता; भारत को वह वस्तु प्रदान नहीं कर सकता, जिम्हकी कि उम्मे सदियों में नितान्त आवश्यकता है। अर्थात् शान्ति और सुव्यवस्था। यह तो अनवरत संघर्ष का परदान दे सकता है, जो कि हिंसक और भारत के लिए अतीव घातक है। अतः भारत के लिए वही साम्यवाद प्रायः और मंगलप्रद हो सकता है, जिम्हकी अन्तरात्मा तो भारतीय हो और बाह्य शरीर चाहे स्वामी हो। क्यों कि जय तक, पन्त जी के शब्दों में —

यदिर्चतना जागृत जग में अन्तर्मानव निद्रित ।

बाह्य परिस्थितियां जीवन अन्तर्जीवन मृच्छित मृत ॥

जैसी दशा रहेगी, तो मानव अपना मंगल नहीं कर सकता। उसका मंगल तो तभी संभव है, जब वह अपने अंदर और बाहर दोनों रूपों में जागृत होकर कुद्व करेगा। अतः गांधीवाद के रूप में हो विदेशी साम्यवाद का भारतीय-करण या भारतीय संस्कृति के साथ समन्वय करके उसका ग्रहण करना चाहिए, तभी भारतीय राष्ट्र और उसके जनों का मंगल है। युगवाणी में पन्त जी का अभि-प्रेत साम्यवाद भी इसी प्रकार का है। यही प्रायः भी है।

७ प्रासंगिक पंक्तियों के उद्धरण देकर छायावाद और रहस्यवाद समझाइये। क्या यह कहना अनुचित होगा कि अधिकांश में मध्ययुगीन हिन्दी काव्य की स्थूल वासना के सूक्ष्म रूप ही ने छायावाद को अनुप्राणित किया था ?

उत्तर—आचार्य शुक्ल जी के मत से सूक्ष्म सौन्दर्य-चित्रण की संकेतमय और प्रतीकात्मक पद्धति को छायावाद कहते हैं। उसमें जब परमतत्त्व परमात्मा की अनुभूति करके कवि बोलता है, तो उसे रहस्यवाद कहा जाता है। इसके अतिरिक्त अन्य रूप से भी भेद प्रकट किया जाता है। व्यक्तिगत भावनाओं या आत्मा का अभिव्यंजन जहाँ ऐसी शैली में होगा, वह छायावाद और व्यक्तित्व को छोड़कर समष्टि का अनुभव कवि करके, ऐसी शैली में उसका वर्णन करेगा, तो रहस्यवाद होगा। देखिये रहस्यवाद—

कौन तुम मेरे हृदय में ?  
कौन मेरी कसक में नित  
मधुरता भरता अलक्षित ?  
कौन प्यासे लोचनो में  
धुमड घिर ऋरता अपरिचित ?  
स्वर्ण स्वप्नों का चितेरा  
नींद के सने निलय में  
कौन तुम मेरे हृदय में ?

अलक्ष्य प्रियतम—चिर सुन्दर—नी अनुभूति की गई है। छायावाद  
का एक उदाहरण—

सैकत शय्या पर दुग्ध धवल तन्वंगी गंगा प्रोप्स-विरल,  
लेटी है शान्त क्लान्त निश्चल !  
तापस बाला गंगा निर्मल शशि मुख से दीपित मृदु कर तल,  
लहरे उर पर कोमल कुन्तल !  
गोरे श्रंगो पर सिहर सिहर लहराता तार तरल सुन्दर,  
चंचल श्रंचल सा नीलाम्बर !  
साड़ी की सिकुड़न सी जिस पर शशि को रेशमी विभासे भर,  
सिमटी है वतुल मृदुल लहर !

पन्त ने गंगा का एक निश्चल शान्त क्लान्त लेटी हुई तापस-बाला  
के रूप में वर्णन किया है। कवि की अपनी भावनाओं का ही रंग दिया गया  
है। प्रकृति में नारीत्व का आरोप कर उसके सौंदर्य और शृंगार का वर्णन  
करना छायावादी प्रवृत्ति है। ( विशेष देखिये हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र  
३ सं० २००५ प्रश्न ६, एवं प्रश्न पत्र ३ सं० २००२ प्रश्न ४ )

रीतिकाल की स्थूल वासना के सूक्ष्म रूप से छायावाद को अनुप्राणित  
बताना अनुचित है। कारण, उसके मूल में वासनो नहीं है, शुद्ध प्रेम तत्व है।  
और, न छायावादी काव्य स्थूल ऐन्द्रियता या वासना को जागृत ही करता  
है। रीति काल का साहित्य स्थूल वासना-मूलक है और वासना का ही प्रका-  
शन करता है। नागिन सी अलके, मृगी के से नयन, कीर की सी नाक।

विश्व से श्रोष्ठ, उठते हुए, ढाडिम से, कुम्भ से उरोज, केने सी जाँघें ही उनके वर्य रहे । किन्तु छ़ायावादी प्रतिनिधि कवियों के साहित्य में सौन्दर्य का ऐसा उदात्त रूप नहीं मिलता । उन्होंने सौन्दर्य का उदात्त रूप वर्णित किया है । वह शुद्ध रति का प्रतीक है, जिम्का आधार अज्ञात है, जो केवल भाव-मय सत्ता रखता है । छ़ायावाद पर एक दोष लगाया जाता है कि उम्की रति का आलम्बन अदृश्य रहता है, वह अलक्ष्य है, अतः उसका पूर्ण परिपाक नहीं होता । यही स्पष्ट प्रमाण है कि छ़ायावाद वस्तुतः वाग्नात्मक शृंगार का चित्रण नहीं है । उसमें, मंयतता है, सात्त्विकता भी है, कुरुचि नहीं है । नकल या आभास सभी प्रकार की काव्य-शैलियों में होते हैं । छ़ायावाद या रहस्यवाद कही जाने वाली अनेक रचनाएं हांगी, जिनमें रीतिकाल से भी अधिक बोभत्स शृंगार वर्णन हो, वहां छ़ायावाद की केवल गैली मात्र माननी चाहिये । वाद वहां कुछ और ही मानना चाहिए । सूक्ष्म रूप से प्रेम भी वासना का ही उदात्त रूप है । किन्तु विशुद्ध प्रेम के लिए स्थूल सौन्दर्य अपेक्षित नहीं । उसका सम्बन्ध भावना से होता है हृदय की । कुरूप से भी प्रेम होता है । छ़ायावादी काव्य में प्रकृति के कुरूपों का वर्णन भी मिलता है । छ़ायावादी कवि की दृष्टि अन्तर्मुखी होती है, स्थूल को भी वह सूक्ष्म रूप में देखता है । रीतिकालीन कवियों की वृत्ति बहिर्मुखी थी, व्यक्ति के स्थूल शरीर के अतिरिक्त वे अन्य कहीं सौन्दर्य नहीं देखते । छ़ायावादी कविता वस्तुतः रीतिकाल की वासनात्मकता की प्रतिक्रिया में प्रचलित हुई थी । उन्होंने आन्तरिक सूक्ष्म सौन्दर्य को ही महत्ता दी ।

दूसरे, छ़ायावादी काव्य पर मन्यम वर्गीय लोगों की ओर से भी वासनात्मकता का आरोप लगाना अनुचित है । यह वासनात्मकता ठेठ वीर-गाथा काल से चलकर चली आ रही है । भक्ति काल का भी इस प्रवृत्ति ने साथ नहीं छोड़ा । कृष्ण के सुन्दरतम स्थूल रूपों का चित्रण दुआ, गोप गोपियों के शृंगार का भी ऐसा ही स्थूल वर्णन रहा । रीतिकाल में कला कला के लिए हो गई थी । उस काल में अतः यह वासना वृत्ति और भी अधिक स्पष्ट रूप में सामने आई । छ़ायावाद ने इस वृत्ति को रोका । उसने सौंदर्य का एक नया दृष्टि-कोण दिया और नया माप-दण्ड दिया । उसकी सौन्दर्य वृत्ति उदात्त है,

गम्भीर है । अतः रति मात्र को ही यदि वामना के रूप में माना जाय । उस दृश में तो हिन्दी साहित्य के सभी युगों के शृंगार-वर्णन में वासना-मकता विद्यमान है । किन्तु वामनात्मकता से यदि ऐन्द्रियता ही अभिप्रेत है, तो छायावाद उममें बहुत कुछ बचा रहता है । देखिये महादेवी के निम्न रच में प्रेमार्चन है या वामनार्चन—

क्या पूजा क्या अर्चन रे ?

उम अमीम का सुन्दर मन्दिर मेरा लघुतम जीवन रे !  
मेरी श्वासें करती रहतीं नित प्रिय का अभिनन्दन रे !  
पद रज को धोने उमटे आते लोचन में जलकण रे !  
अक्षत पुलकित रोम मधुर मेरी पीडा का चन्दन रे !  
रनेह भरा जलता है मिलमिल मेरा यह द्वीपक मन रे !  
मेरे दृग के तारक में नव उन्पल का उन्मीलन रे !  
धूप बने उडते रहते हैं प्रतिपल मेरे रपन्दन रे !  
प्रिय प्रिय जपते अघर ताल देता पलकों का नर्तन रे !!

प्रतिनिधि काव्य के विषय में तो यही कहा जा सकता है । छायावाद के आभास मात्र अनेक काव्य इसके अपवाद भी हो सकते हैं ।

८. “साहित्य सृजन की दृष्टि से प्रतिनिधि कवि प्रायः घाटे में ही रहता है ।” इस कथन की मीमांसा कीजिये । मौलिक प्रतिनिधि कवि किसे कह सकते हैं ? किस आधुनिक कवि को आप वर्तमान काल में इस पद पर आसीन करने के लिए तैयार हैं ? मप्रमाण लिखिये ।

उत्तर—साहित्य-सृजन की दृष्टि से प्रतिनिधि कवि घाटे में रहता है, यह कहना बहुत कुछ ठीक है । कारण, “प्रतिनिधि कवि की कल्पना और अनुभूति दोनों में उतनी तीव्रता नहीं आ पाती, जितनी कालान्तर में पदार्पण करने वाले कवियों को सुसंस्कृत और साधना द्वारा प्राप्त करने का अवसर रहता है ।” प्रतिनिधि कवि अगुआ होता है । वह नेतृत्व करता है भावना और शैली दोनों के क्षेत्रों में । उसे अपने युग के संस्थ को अपने साहित्य में प्रतिविम्बित करना होता है । उसके

साहित्य को लोक-गत और काव्य-गत सभी प्रवृत्तियों का नेतृत्व करना पड़ता है। वह तात्कालिक जीवन का प्रतिबिम्ब भी उपस्थित करता है और भावी युग के आदर्शों को भी सुमज्जित करता है। जाति-गत भावनाओं के अप्रसर करने में उसका साहित्य विशेष प्रयत्न-शील होता है। परचात्-ग्रन्थ लोग भी उसका अनुसरण करते हैं। यही काव्य-गत प्रवृत्तियों के विषय में भी समझना चाहिये। वह उनका भी नेतृत्व करता है और युगानु-रूप उनको नवीन रूप देता है, अथवा युग-सौंदर्य की विशेष अभिव्यंजक नवीन शैलियों का भी उद्भावन करता है। मौलिक प्रतिनिधि कविका लक्षण यही है। उसका साहित्य मौलिक होता है और अपने युग-विशेष का प्रतिनिधि होता है। इस दृष्टि से उसे सर्व-प्रथम होकर नवीन मार्ग का निर्माण करना पड़ता है। उसके मार्ग में कठिनाई विद्यमान है। साथ ही युगगत विशेष प्रवृत्तियों में ही उसकी कल्पना काम करती है। उसे बन्धन विशेष रहता है। अनुभूति में भी इन्हीं कठिनाइयों में तीव्रता विशेष नहीं आती। उसकी सीमा रहती है। इस प्रकार, कल्पना और अनुभूति का भी पूर्ण स्वतन्त्र-तया विकास नहीं हो पाता, उसके सामने कठिनाइयाँ और बन्धन रहते हैं। अपेक्षाकृत उन लोगों का मार्ग अधिक सरल होता है, जो बाट के काल में होते हैं। उन्हें बना बनाया मार्ग मिलता है। वे अभ्यास साधना द्वारा अपनी कला का जो प्रकाश करते हैं, वह प्रतिनिधि कवि नहीं कर पाता। उसके ऊपर उत्तरदायित्व का गुरु भार रहता है। अत एव यह उपयुक्त उक्ति कही गई है।

प्रतिनिधि मौलिक कवि वह होता है, जो युग विशेष का प्रतिनिधि भी हो और मौलिक-भी। युग विशेष के साथ का भी प्रतिबिम्ब उसके साहित्य में होना चाहिये और मौलिकता भी उसमें होनी चाहिये। उसकी मौलिक उद्भावनाएं भी होनी चाहियें, जिनका कि लोग अनुसरण करें। साथ ही उसके साहित्य में युग-गत प्रवृत्तियों की प्रतिष्ठा—अभिव्यंजन—और भावी आदर्शों का स्वरूप होना चाहिये। वही सच्चे अर्थों में प्रतिनिधि और मौलिक प्रतिनिधि कवि कहला सकता है।

आज का मौलिक प्रतिनिधि कवि कितने माना जाय, इस विषय में

मतभेद है। कुछ लोग भारतेन्दु को आधुनिक काल का प्रतिनिधि कवि मानते हैं और कुछ मैथिलीकरण जी गुप्त को। भारतेंदु में सर्व-प्रथम आधुनिक युग का सत्य प्रतिबिम्बित होता है। अपने युग की समस्त प्रवृत्तियों का प्रतिबिम्ब उनकी रचनाओं में मिलता है। समाज, धर्म, जाति-गत सुधार, आत्म-जागृति आदि भावनाओं का प्रतिबिम्ब है। साथ ही अनेक नवीन प्रवृत्तियों को साहित्य में जन्म दिया, नवीन शैलियों की उद्भावना भी की, आगे के कवियों ने उनका अनुकरण किया। भावी आदर्शों का भी संकेत उनमें मिलता है। अतः उनको हिन्दी के आधुनिक काल का मौलिक प्रतिनिधि कवि माना जाता है। वे मौलिक भी हैं और प्रतिनिधि भी। उन्होंने पुरातन काव्य में मौलिक परिवर्तन कर, अपने युग का स्पष्ट प्रतिबिम्ब उसमें दिया।

गुप्त जी में मौलिकता नहीं है। उन्होंने अनुकरण मात्र किया है। अपने काल की सभी शैलियों में उन्होंने रचनाएं की हैं। किन्तु अन्यो का अनुकरण किया है, उनको स्वतंत्र उद्भावना नहीं हुई। युग के प्रतिबिम्ब के विषय में वे पूर्णतया सफल नहीं पाये जाते। भारतेन्दु के युग में हिन्दू-राष्ट्रीयता प्रबल थी, जिसका स्पष्ट प्रतिबिम्ब उनके साहित्य में मिलता है। किन्तु गुप्त जी के युग में राष्ट्रीयता की धारणा बदल चुकी थी। राष्ट्रीयता का आदर्श रूप कांग्रेस ने उपस्थित कर दिया था, परन्तु गुप्त जी के काव्य में हिन्दू राष्ट्रीयता की भावना ही है, अपने युग की नहीं। क्रान्तिवाद या प्रगतिवाद की भावना का भी पूर्ण अभिव्यंजन वे नहीं कर सके। भावी आदर्श के संकेत भी गुप्त जी के काव्य में मिलते हैं। सीता को स्वतन्त्रता का प्रतीक मान कर उसकी प्राप्ति के लिए प्रेरणा दी है। किन्तु वह हिन्दु—भावना में डूब जाती है। उसका राष्ट्र का प्रत्येक जीव अनुभव नहीं कर सकता। उसकी सीमा धर्म विशेष के मानने वालों में ही सीमित हो गई है। उसकी प्रेरणा सर्व-राष्ट्र-गत नहीं है। इस प्रकार से गुप्त जी को प्रतिनिधि कवि नहीं माना जा सकता। शैली के लिहाज से भी उनमें अनुकरण ही है, मौलिकता नहीं है, जो कि भारतेन्दु की विशेषता है।

एक अन्य ढंग से भी उन्हें प्रतिनिधि कवि अवश्य माना जा सकता है,

जैसा कि श्री आचार्य शुक्ल जी ने कहा है, “गुप्त जो की प्रतिभा की सबसे बड़ी विशेषता है, कालानुसरण की क्षमता अर्थात् उत्तरोत्तर बढ़ती हुई भावनाओं और काव्य-प्रणालियों को ग्रहण करते चलने की शक्ति। इस दृष्टि से हिन्दी-भाषी जनता के प्रतिनिधि कवि ये निरसन्देह कहे जा सकते हैं।” गुप्त जी को भारत-भारती में भारतेन्दु कालकी राष्ट्रीयता है। वाद की रचनाओं में गांधी-वाद और गांधी-वादो शास्त्रों की भी मूलक आई है। किसान मजदूर आदि के प्रति महानुभूति भी मिलती है। छाया-वादी शैली का भी थोड़ा आभास मिल जाता है। इस दृष्टि से इनमें भावी प्रवृत्तियों की मूलक मिल जाती है। किन्तु प्रधानता नहीं है। आगे चल कर साहित्य की प्रवृत्तियों का इमी ढंग का विकास हुआ, पर भिन्न स्वरूप के साथ। अतः इस दृष्टि-कोण से इन्हें भी मौलिक प्रतिनिधि कवि माना जा सकता है।

किन्तु भारतेन्दु के पक्ष में बहुत है। अतः उन्हें ही मानना चाहिये। उनमें यह विशेषता गुप्त जी की अपेक्षा अधिक है।

६. निम्नलिखित में से किन्हीं चार पर टिप्पणियां लिखिये—

(क) अलंकार-मत, (ख) वात्सल्य रस, (ग) सामंत युग, (घ) फ्रायड (ङ) मार्क्सवाद (च) व्यक्तिवाद (छ) महाकाव्य (ज) गीतिकाव्य (झ) प्रकृति का व्यक्तिगत मौन्दर्य (ञ) असूया संचारी (ट) सात्विक भाव (ठ) हिम किरीटिनी (ड) गीतिका।

उत्तर—(क) अलंकार मत—यों अलंकार-वाद साहित्य का वह वाद है, जिममें कवि अलंकार को ही काव्य में प्रधान मान कर काव्य-रचना करता है। वहां कवि की दृष्टि अधिकतया भाव पर न हो कर, अलंकार-कृत वाह्य स्थूल चमत्कार पर ही रहती है। भाव के सौन्दर्य की ओर कवि की उतनी दृष्टि नहीं रहती, जितनी कि अलंकार-चमत्कार के प्रति। इसी लिए बहुधा भाव में अनौचित्य भी आ जाता है। उदाहरणार्थ केशव को लिया जा सकता है।

(ख) वात्सल्य रस—सन्तान-विषयक माता पिता की रति वात्सल्य रस होता है। रति के माना पिता आश्रय होते हैं। सन्तान

प्रालम्बन होती है। बालक की चेष्टाएं, तुतलाना आदि उद्दीपन के अंदर आती हैं। इधर उधर की अनिश्चित परिस्थिति भी उस भाव को उर्ध्वान्त करती है।

( ग ) सामन्त युग—आधुनिक काल से प्रथम के काल को सामन्त-युग कहा जाता है। वह काल सामन्तो और महन्तों का था। विशिष्ट उच्च वर्ग के लोग ही जनता का प्रादर्श था। मध्यम साधारण जनता का रंग डंग रचन महन्त इन्हीं विशिष्ट व्यक्तियों के अनुकरण पर होता था। उन्हीं के प्रादर्श और उन्हीं को नैतिक सांस्कृतिक सीमाओं को प्रादर्श मान कर ही उनकी भी सामाजिक व्यवस्था होती थी। व्यक्ति धार्मिक सामाजिक और नैतिक स्थितियों की शृंगला में जकड़ा हुआ था। रित्रियों की दुर्दशा थी। जातिगत वर्णगत और धर्म-गत संकीर्णताओं का प्रभाव था। इस काल को आज के युग की अपेक्षा पिछड़ा हुआ युग माना जाता है। यह युग अपनी नम्रन परिस्थितियों और स्वरूपों के साथ उखड़ चुका है। हानोःसुग है। नवीन विचार और नवीन धारणाएं उसे उखाड़ने में तत्पर हैं। वह प्रत्येक प्रकार की प्रगति का विरोधी है। वह वर्ग-संवर्ष को रोकता है।

( घ ) फ्रायड—प्रांसद्ध मनोवैज्ञानिक टाउटर था। मनोविज्ञान-मन्वन्धी उसकी नवीन खोज और व्याख्या मनोविज्ञान शास्त्र में अत्यन्त महत्वपूर्ण मानी जाती है। फ्रायड के विचारों और सिद्धान्तों ने आधुनिक दुष्टिवाद के प्रचार में विशेष योग दिया है। उसके सिद्धान्तों का आज के पूर्व और पश्चात्य दोनों साहित्यों पर विशेष प्रभाव पटा है। फ्रायड के अनुसार जीवन की मूल प्रेरणा काम है। “मानसिक प्रक्रियाएं आवश्यक रूप से अवचेतन हैं और जो चेतन है, वे अवचेतन मन की इच्छा द्वारा नियन्त्रित होती हैं।” इनके मत में समस्त यौन प्रवृत्तियां मानसिक रोगों की जनक हैं। किन्तु उनका मनुष्य के मरिनाक, समाज, कला और संस्कृति आदि के विकास पर विशेष प्रभाव पटा है। फ्रायड ने काम-मन्वन्धी (सैक्सुअल) और मन्वन्-मन्वन्धी सिद्धान्तों से महान् परिवर्तन उपरिगत किया है। इनकी खोज इन्हीं दो क्षेत्रों में विशेष है।

( ङ ) मार्क्सवाद—हमरी समाजवाद का नाम है, जिसके सिद्धान्तों की प्रतिष्ठा कार्ल मार्क्स द्वारा हुई थी। कार्ल मार्क्स समाज में दो शक्तियां



मानता है, एक हासोन्मुख पूंजीवाद, जो प्रत्येक प्रकार की प्रगति का विरोधी है और दूसरी विकासोन्मुख और प्रगतिशील समाजवादो। मार्क्सवाद समस्त प्रकार के शोषणों का सरल सीधे और आसान ढंग से अन्त करके दु खितों, पीड़ितों और श्रमजीवियों का समीकरण चाहता है। समाजवाद में सबको समान समझा जाता है। व्यक्ति की अपेक्षा समष्टि प्रधान है। वह प्राचीन व्यवस्थाओं को प्रगति के लिये बन्धन समझता है और उनमें सुधार को असम्भव मानकर, उन्हें क्रान्ति द्वारा जड़ मूल से उखाड़ कर, नव-व्यवस्था उत्पन्न करना चाहता है। उसका उद्देश्य क्रान्तिकारी है। मजदूर, किसान आदि श्रमिक वर्ग के शोषित व्यक्तियों का उत्थान उसका लक्ष्य है। वह समष्टि-शासन का पक्षपाती है। समष्टि-शासन रूप में व्यक्ति-स्वातंत्र्य नहीं है। साहित्य में इसी विचार-धारा को लेकर प्रगतिशील साहित्य का उदय हुआ है।

(च) व्यक्तिवाद—मार्क्सवाद के ठीक प्रतिकूल है। मार्क्सवाद में व्यक्ति अप्रधान होता है और समष्टि प्रधान। किन्तु व्यक्तिवाद में समष्टि का अपेक्षा व्यक्ति प्रधान होता है। व्यक्ति-स्वातंत्र्य को सर्वप्रमुख महत्व दिया जाता है। रूस में समाजवादी शासन है, जो समष्टि-शासन है। अमरीका इंग्लैण्ड आदि में प्रजातंत्र है, जिसमें व्यक्तिवाद या व्यक्ति-स्वातंत्र्य को पूर्ण प्रतिष्ठा है।

व्यक्तिवाद व्यंजना-वाद को भी कहते हैं। साहित्य में भाव-प्रकाशन को एक विशिष्ट शैली होती है। कवि या साहित्यकार व्यंजना को ही काव्य में सर्वप्रमुख मान कर, अधिकतर अर्थों को व्यंजनावृत्ति के द्वारा ही अभिव्यंजित करता है। यही व्यंजनावृत्ति या व्यक्तिवाद होता है। प्रश्न में कौन सा अर्थ अभिप्रेत है, निश्चित नहीं कहा जा सकता।

(छ) महाकाव्य—प्रबन्ध काव्य का बृहद् भेद है। जिस प्रबन्ध काव्य में समस्त जीवन का सांगोपांग चित्र हो, जिसमें अपने काल, जाति संस्कृति और राष्ट्र का पूर्ण प्रतिबिम्ब हो, जो वर्तमान के आदर्शों की प्रतिष्ठा के साथ भावी आदर्शों का स्वरूप उपस्थित करे, भविष्य के विषय में मंगल-मय संकेत दे मानवहित के लिए, ऐसे महान् काव्य को महा काव्य कहा जाता है। उसमें देवता या देवता जैसे ही किसी उच्चवंशीय क्षत्रिय नायकका समस्त जीवन चित्रित होता है। प्रसिद्ध ऐतिहासिक या पौराणिक कथानक होता है। सारी कथाका सर्ग

में निबन्धन होता है। मगों में भिन्न छन्दों का प्रयोग होता है। शृंगार वीर करुण अथवा शान्त रस प्रधान होता है। अन्य रम गौण होते हैं, उसके सहायक रूप में। बीच बीच में प्रकृति, नगर, वन, तडाग, पर्वत आदि का विशद वर्णन होता है। युग, देश, जाति, संस्कृति का स्पष्ट चित्र होता है। आदि आदि इनकी प्रमुख विशेषताएँ हैं। उदाहरण जैसे रामायण आदि।

(ज) गीति काव्य—मुक्तक काव्य होता है, जिस में कवि या गीतकार अपनी ही किसी मानसिक व्यक्तिगत भावना के आवेश का अभिव्यंजन करता है। अतः यह काव्य अंग्रेजी के “लीरिक” काव्य के समान ही व्यक्तिगत अनुभूति को ही दिये होता है। इसकी रचना राग रागनिधियों आदि संगीत के तत्वों के आधार पर होती है, छन्दों के आधार पर नहीं। कवि संगीत में आवद्ध करके, सुललित, सुन्दर और मधुर भाषा में, अलंकारों आदि काव्य के उपादानों का नियोग करके, अपनी किसी अनुभूति का प्रकाशन करता है।

इसका प्रारम्भ अनादि काल में ही हुआ, जब से मनुष्य ने भावातिरेक में होना सीखा। हमका मूल ऋग् वेद में भी मिलता है। सामगान तो है ही रागमय। हिन्दी साहित्यमें प्रथम वीर गीत लिखे गये, फिर ज्ञान और भक्ति के। उनकी रचना संगीत की रागनियों या रागों के आधार पर होती थी। आज हिन्दी में जो गीत हैं, उनका निर्माण प्राचीन राग-विधि में नहीं होता, अपितु अब अंग्रेजी और बंगला के गीतों के अनुकरण पर, भावानुकूल नयी संगीत-व्यवस्था करके होता है। प्रधानतया इसका निर्माण गाने के उद्देश्य से ही होता है। अतः संगीत प्रधान होता है।

(झ) प्रकृति का व्यक्तिगत सौंदर्य—प्रकृति के विविध रूपों का ही होता है। मेघ, वन, तडाग, कोयल, विद्युत्, मृग, मयूर आदि को ही अवलम्बन मानकर, स्वतंत्र रूप से जब प्रकृति-चित्रण होता है, वह प्रकृति के व्यक्तिगत सौंदर्य का चित्रण होता है। वहाँ कवि का प्रकृति-विषयक व्यक्तिगत अनुराग प्रकट होता है। यही <sup>अ</sup> का व्यक्तिगत सौंदर्य है।

(ञ) असूया संचारी <sup>ति</sup> को सहन न कर, उदा-  
की चेष्टा करना असूया ।  
बदल जाना, स्वर विकृति । इसके मुख्य चिन्ह  
है। उदाहरण—



# हिन्दी साहित्यरत्न प्रश्न पत्र ३ (सं० २००७)

नोट—प्रथम प्रश्न अनिवार्य है। जेप में से, किन्हीं चार के उत्तर लिखिये।

१. निम्नलिखित शब्दतरंगों में से किन्हीं चार की सन्दर्भ सहित व्याख्या कीजिये—

(क) जागो जागो, आया प्रभान, बीती बह, बीती अर्ध रात, ऋता भर ज्योतिर्मय प्रपात पूर्वाचल; बांधो बांधो किरनों चेतन, तेजस्वी, हैं तमजिउजीवन; आनी भारत की ज्योतिर्घन-महिमा-बल।

सन्दर्भ—प्रस्तुत पद्य निराला के 'तुलसीदास' का है। तुलसी की पत्नी द्वारा भर्त्सना होने पर, तुलसी की ज्ञान-चक्षुः खुल जाती है। स्त्री के स्थान में उन्हें साक्षात् सरस्वती, खड़ी दिखाई देती है, उन्हें ज्ञान देती हुई। वे ज्ञान विसुग्ध हो जाते हैं। जब देहात्म-बोध होता है, तो उन्हें अपने हृदय में एक दिव्यवाणी गूँजती सुनाई देती है—तुलसी को जागृत करती हुई। वह इस पद्य के रूप में है।

व्याख्या—जागो, जागो, प्रातः काल आ गया है। बीत गई बह अंधेरी (सांसारिक मोह माया से आच्छादित) रात बीत चुकी है। पूर्वाचल—उदयाचल—भर-भर कर प्रकाशमय प्रपात [ऋना] ऋ रहा है [पूर्वाचल प्रकाश का सोता बहा रहा है]। तेजस्वी ! अन्धकार के विजेता जीवन वाले ! [तुलसी के ब्राह्मणत्व के गुण का अभिप्राय करके कहा गया है] इन चेतन [चेतनादायी अथवा चैतन्यरूप] और तेजस्वनी किरणों को बाध ले [संगृहीत करले]। भारतीय ज्योति (सूर्य और ज्ञान), जिसका महिमा बल बहुत है, आ रही है।

कवि को अपने मनोलोक में एक चेतना देती हुई वाणी सुनाई देती है, उठ, अज्ञान की रात्री बीत चुकी, ज्ञानारण्य का उदय होने वाला है। पूर्व दिशा (पूर्वी देश) प्रकाश—स्वरूप ज्ञान प्रवाह बहारही है। वह निरा चैतन्यमय है—सूर्य भी और ज्ञान भी। उसकी किरणों का संग्रह कर ले। वाणी तुलसी को होशियार करती है कि भारतीय ज्ञान—सूर्य का उदय ही

रहा है। भारतीय ज्ञान के प्रकाश का संग्रह करके तुम अपने जीवन पथ में बढ़ो। तुलसी को यह अपने मन में ही वाणी सुनाई देती है। यह और भी लम्बी है, पर किसी को सुनाई नहीं देती, केवल तुलसी को सुनती है। तुलसी की आत्म—चेतना निर्णय कर लेती है अपने पथ का।

रूपकातिशयोक्ति का सहारा लेकर कवि ने अरुणोदय के वर्णन द्वारा तुलसी के आत्मज्ञान की दशा को व्यञ्जित किया है। शैली अत्यन्त जादू-गिक होने के कारण अर्थ—बोध में कुछ कठिनता होती है।

(ख) यह मनुज जो ज्ञान का आगार ! यह मनुज जो सृष्टि का शृंगार !

नाम सुन भूलो नहीं, सोचो विचारो कृत्य।

यह मनुज—संहार-सेवी वासना का मृत्यु।

छद्म इसकी कल्पना पाखंड इस का ज्ञान,

यह मनुष्य मनुष्यता का घोरतम अपमान।

सन्दर्भ—कुरुक्षेत्र के षष्ठम सर्ग का पद्य है। कवि महाभारत युद्ध के परिणाम को सामने देखकर अपने युग का वर्णन करता है। उसका कहना है कि मनुष्य ने मनुष्यता से गिरकर अपनी जिन पापीयसी वृत्तियों के फलस्वरूप महाभारत का रक्तपात किया, वे ही वृत्तियाँ इस समय भी अपनी चरम विकसित दशा को प्राप्त हुई हैं। मनुष्य कितना ऊँचा है, परन्तु इस समय अपने वास्तविक स्वरूप से कितना गिर चुका है, इसी का वर्णन कवि ने (ख) पद्य में किया है।

व्याख्या—(वह कहता है) वह यही मनुष्य है, जो ज्ञान का कोष है ! यही वह मनुष्य है, जो सृष्टि का शृंगार है ! (सृष्टि की सब से उत्तम और प्रकृष्ट रचना मानव है।) नाम (मनुज—मनु से उत्पन्न) सुनकर भ्रम में नहीं पड़ो (कि मनु का पुत्र श्रेष्ठ होगा), इस के जरा कार्यों पर विचार करो। यह मनुज संहार—सेवी (महा नाश की सेवा करने वाला, संहार में लगा हुआ) है—वासनाओं का गुलाम। इसकी कल्पना (रचना) घोखा (जाल साजी) है, इसका ज्ञान कोरा पाखंड है (उसके आचरण से दूर है अथवा केवल लोक-दिखावा है)। यह मनुष्य मनुष्यता का घोरतम अपमान है।

मनु की सन्तान मनुज, इस नाम का अधिकारी होते हुए भी मनुष्य अपने रूप से नितान्त पतित हो चुका है। जो मनुज सृष्टि का शृंगारभूत और ज्ञान का सजाना है, वह, हा ! आज संहार की उपासना में रत है। उसकी समस्त रचनाएँ और ज्ञान धोखा है, पाखंड है। इस समय का मनुष्य वस्तुतः मनुष्यता का कलंक है।

रूपक, उत्प्रेक्षा, अनुप्रास, यमक आदि श्रलङ्कारों, गम्भीर भाव और भाषा के समन्वय से कवि ने आधुनिक असद्ज्ञान घमण्डी, श्राम-धिना-शो-मुख, विवेक और नैतिकता से शून्य, अमानव मानव का स्पष्ट, स्वाभाविक और सत्य चित्रण किया है।

(ग) जग सपनौ सौ सय परत दिखाई तुम्हें,

ताते तुम ऊधो ! हमें सोवत बखात हौं ।

कई रतनाकर सुने को बात सोवत की,

जोई मुंहुं आवत सो त्रिवस बयात हौ ।

सोवत में जागत लखत अपने कौं जिमि,

त्यौं ही तुम आप ही सुजानी समुक्तात हौ ।

जोग जोग कयहुँ न जानै कहा जोहि, जकौ,

ब्रह्म ब्रह्म कवहुँ बहकि बररात हौ ॥

सन्दर्भ—उद्धव शतक के 'गोपी वचन उद्धव प्रति' नामक प्रकरण का पद्य है। उद्धव जब योग ज्ञान आदि का उपदेश देते हुए संसार को स्वप्न बताते हैं, तो गोपियां उनसे ठठोल करती हुई, बड़ा करारा न्यंग्य-पूर्ण उत्तर देती हैं।

व्याख्या—तुम्हें सारा संसार सपना-सा दिखाई पडता है, इसीलिए, हे ऊधो ! हमें तुम सोते हुए से दिखाई पड़ रहे हो। रतनाकर कहते हैं, सोते हुए की बात कौन सुने ? जो बात मुंहुं में आती है, वही (नींद के) वशीभूत हुए बड़बड़ा रहे हो। जैसे (कोई) सोते में अपने को जागता देखता है (सपने में), वैसे ही तुम भी (अपने को) आप ही ज्ञानी समुक्ते हो (सपने में ज्ञानी बने हो। हमें तो ज्ञानीपने की बात दिखाई नहीं देती) योग के योग्य (जोग जोग) बात भी तुम कभी नहीं जानते। क्या देख देख कर तक रहे हो और कभी बहक कर ब्रह्म ब्रह्म बड़बड़ाते हो ?

कवि ने गोपियों की इम करारी फटकार की उपमा, हेतु, अनुप्रास आदि अलङ्कारों में लपेटकर बहुत ही चमत्कारक ढंग में उबस्थित किया है ।

(घ) गीत हो कि जी का हो, जी से मत फीका हो,

आँसू के अक्षर हों, स्वर अपने ही का हो,

प्रलय द्वार, प्रणय जीत, एक गीत एक गीत ।

सन्दर्भ—हिम तरंगिणी की ३६ वीं कविता का अन्तिम पद्य है । कवि अपने को बताता है कि वह कैसे गान लिखे । वह कहता है, सजल करुणा पूर्ण गान लिखे । न आचार्य ग्रन्थों ही और देख, न प्रेम के गीत गा, न संस्कृति के गान गा और न युद्ध के गान गा । ऐसा गान गा, जैसा कि प्रस्तुत पद्य में वर्णित है ।

व्याख्या—गान ऐसा हो कि जी ( हृदय ) का हो, हृदय ने मूना न हो [ उसमें हृदय की भावनाएँ निर्यल न हों ] । आँसू के [ कर्णा भर ] अक्षर हों और अपने ही हृदय की आवाज़ या पुकार हो । वह प्रलय-द्वार ( बलिदान होने समय का पुष्पहार ) और प्रणय ( देश-प्रेम ) को जीत हो । ऐसा केवल एक गान, एक गीत गा ।

कवि कहता है, ऐसा गीत गा, जो हृदय का गीत हो, गठ्ठाढस्वर न हो । उसमें अपने ही हृदय का स्वर हो और वह स्वर भी कर्णा पूर्ण—सजल—हो । वह गीत मृत्यु-माला हो, किन्तु देश प्रेम की विजय हो । केवल एक ऐसा गीत गा ।

(ङ) युग कर्म्य शब्द, युग रूप गठ, युग मत्य शब्द ।

शब्दित कर भावी के सहस्र शत नूक अष्ट ।

ज्योतिष कर जन मन के जीवन का अन्धकार ।

तुम खोल सको मानव उर के निःशब्द द्वार ।

वाणी मेरी चाहिएं तुम्हें क्या अलङ्कार ?

सन्दर्भ—श्री पन्त के “आधुनिक कवि” नामक संग्रह की अन्तिम ‘वाणी’ की अन्तिम पंक्तियाँ हैं । कवि अपनी वाणी को कह रहा है कि वह उनके विचारों को जनमनों तक पहुँचाने में समर्थ है, युग के सत्य को उदघाटित करके जनमनों के द्वारों को खोल सकती है । उसे क्या अलङ्कारों की आवश्यकता है ?

व्याख्या— [ कवि अपनी वाणी को कहता है ] तुम युग-कर्म के शब्द को ( ऐसे शब्द को जो युग के कर्म का सन्देश देता है ), युग के स्वरूप के शब्द को [युग स्वरूप के वर्णन करने वाले शब्द को] और युग सत्य के शब्द को ( जो युग के सत्य को प्रकट करने वाला है, ऐसे को ) और भावी युग ( भविष्य ) के लाखों मृक (उनमें क्या छुपा हुआ है, जो यह नहीं बताते) वपों को गवदायमान करके अर्थात् उनका शब्द रूप में वर्णन करके और मानव मन के जीवन के अन्धकार को नष्ट करके, मानव मन के निभृत ( चुप रहने वाले—शब्द रहित ) द्वारों को खोल सकती हो । हे मेरी वाणी ! तुम्हें क्या अलङ्कार चाहिए ?

कवि की वाणी सर्वथा समर्थ है । वह युग के कर्म, रूप और सत्य को शब्द-रूप दे सकती है और भावी के लाखों वपों का रहस्योद्घाटन कर सकती है । उसकी पहुँच मानव मन के निगूढ़ रहस्यों तक है । कवि आश्चर्य प्रकट करते हैं कि उसे क्या अलङ्कार चाहिये ! उसे अलङ्कारों की वाह्य शोभा की क्या आवश्यकता ? उसके तो प्रभाव, शक्ति और पहुँच निरलङ्कार होते हुए ही बहुत हैं ।

(च) चित्रित तू मैं हूँ रेखा क्रम, मधुर राग तू मैं स्वर संगम,  
तू असीम मैं सीमा का भ्रम, काया छाया मैं रहस्य-मय,  
प्रेयसि प्रियतम का अभिनय क्या ?

सन्दर्भ—श्रीमहादेवी वर्मा के आधुनिक कवि की ३४ वीं कविता की अन्तिम पंक्तियाँ हैं । रहस्यवाद महादेवी की कविताओं की प्रधान विशेषता है । प्रस्तुत पद्य में रहस्यवाद है । कवयित्री ने अपने आध्यात्मिक प्रियतम के साथ अपना तात्त्विक अथवा पारमार्थिक अभेद बताया है, अग्रयवावयवी अथवा अंशाशिभाव से ।

व्याख्या—तू चित्रित है (तेरा चित्र बना हुआ है) और मैं (उसकी) रेखा-विधि या रेखा-क्रम हूँ ( रेखाओं की योजना से ही चित्र पूर्ण होता है । रेखाएँ स्वत्व खोकर चित्रमय हो जाती हैं । वस्तुतः चित्र और उसकी रेखा-योजना एक ही वस्तु है ) । तू मधुर राग है और मैं उसका स्वर-संगम ( या सरगम, उस राग को बनाने वाले स्वरों का ठाठ ) हूँ अर्थात् स्वरों के



ही योजना-विशेष के अनुसार सम्मिलन का राग नाम पटना है, । दोनों में कोई तात्विक अन्तर नहीं । तू असीम है और मैं सीमा का एक भ्रम हूँ । (वस्तुतः आत्मा भी परमात्मा-रूप होने से असीम ही है, किन्तु अज्ञान या भ्रमवश आत्मा अपने को सीमित समझता है । यह समीपता का भ्रम ज्ञान द्वारा भिट जाने पर आत्मा और परमात्मा में कोई भेद नहीं । फिर का यही अभिप्राय है ।) काया ( जरीर ) और उमकी छाया ( पगुंधाई ) में हे रहस्यमय ! प्रेयसी और प्रियतम का अभिनय क्या (कैसा) ? (तू काया है, मैं तुम्हारी छाया हूँ । दोनों अभिन्न हैं । छाया से काया की स्वतन्त्र सत्ता नहीं । अतः दोनों में प्रियतम और प्रिया का भाव कैसा ? दोनों दो न होकर वस्तुतः एक ही है ।)

कवियित्री ने प्रकृति और पुरुष का रहस्य-मन्थन इस प्रकार से व्यक्त किया है । पुरुष माया शक्ति के बिना स्पष्ट या प्रत्यक्ष नहीं होता । मायोपाधिविशिष्ट होने पर ही उसकी आकार-रूपना या चित्र रूप होता है । यह सब रचना-प्रसार प्रकृति का ही है । उस प्रकृति के पगार में पुरुष का चैतन्य रूप व्यक्त होता है । इसी प्रकार स्वर-कल्पना राग के स्वरूप को अभिव्यक्त करती है, वस्तुतः सरगम और राग एक ही वस्तु है, स्वरों के एक योजना-विशेष के अनुसार संगत होने पर, उनकी सजा राग होती है । प्रकृति रचना-विधि है, जिस में पुरुष व्यक्त है । इसी प्रकार प्रियतम (अलौकिक) असीम है और प्रकृति सोपाधिक और अतपत्र सीमा है, जो भ्रम रूप है । काया और छाया में परमार्थतः कोई अन्तर नहीं । उनको दो समझने का कोई अर्थ नहीं निकलता । कवियित्री कहती है अपने प्रियतम से कि "मेरा और मेरा काया छाया जैसा भेद या अभेद होने से, तू प्रियतम और मैं प्रेयसी, यह अभिनय किसी अर्थ का नहीं ।" जब दोनों में तात्विक अन्तर ही नहीं तो कौन प्रियतम, कौन प्रेयसी ?

श्रीमती महा देवी के रहस्य-वाद का यह पद्य उत्कृष्ट उदाहरण है । अपने आध्यात्मिक प्रियतम से अभेदान्वय यताया गया है ।

(छ) तपस्वी ! क्यों इतने ही क्लान्त, वेदना का यह कैसा वेग ?  
आह तुम कितने अधिक हताश, यत्नाओ यह कैसा उद्वेग !  
हृदय में क्या है नहीं अधीर, लालसा जीवन की निश्शेष ?

सन्दर्भ—कामायनी के श्रद्धासर्ग का पद्य है। मनु श्रद्धा से मिलते हैं। श्रद्धा का परिचय पृष्ठते हैं। यह बताती है और फिर मनु से उनका परिचय पृष्ठती है। इस पद्य में वह मनु की व्याकुल दशा का कारण पृष्ठती है।

व्याख्या—हे तपस्वी ! इतने क्लान्त (भ्रका हुआ, व्याकुल) क्यों हो ? पीडा का यह प्रवाह कैसा है ? (मनु भूत की चिन्ता से और एकाकीपन से विपण्ण थे।) आह ! तुम कितने निराश प्रतीत होते हो ? बताओ यह अशान्ति (आकुलता) कैसी । हे अधीर ! (मनु धैर्य खोकर व्याकुल हो रहे थे) क्या हृदय में जीवन की इच्छा पूर्ण नहीं है (जीना नहीं चाहते) ?

श्रद्धा स्वाभाविक रूप से मनु की उम, निराशा, उदासीनता और व्याकुलता का कारण पृष्ठ रही है।

(ज) कैसी भूली सरस रसि सी प्रीति की गोपिकायें ?

कैसे भूले सुहृदपन के नेतु से गोप ग्वाले ?

शान्ता धीरा मधुर-हृदया प्रेम रूपा रमजा,

कैसे भूलों प्रणय प्रतिमा राधिका मोहमग्ना ?

कैसे वृन्दा विपिन विगिरा, क्यों लता बल्लि भूलों ?

कैसे जी से उतर ब्रज की कुंज-पुंजें गई हैं ?

सन्दर्भ—प्रिय-प्रवास के दशम सर्ग का पद्य है। माँ उद्धव के आने पर उसमें कृष्ण का कुशल समाचार बड़ी आतुरता से पृष्ठ रही हैं उन्हें आश्चर्य है कि कृष्ण वृन्दावन और उसवालो को कैसे भूल गये।

व्याख्या—(कृष्ण की) प्रेम की रसमयी खानरूप गोपिकाएँ कैसे भूलों ? सुहृदपन (मित्रता) के नेतु (मर्यादा, सीमा) के समान गोप ग्वाले कैसे भूले ? (और फिर) शान्त, धीर, मधुर हृदय वाली, प्रेम रूपिणी, प्रेम में (मोह में) डूबी हुई, प्रेम की मूर्ति और रस का मर्म समझने वाली राधा ही (उन्हें) कैसे भूली ?

वृन्दावन कैसे भूला ? लता बेलियां क्यों भूल गईं ? ब्रज के कुंजों के समूह (पुंज) जी से कैसे उतर गये ? कैसे (उन्हें) फूले हुए और घने फलों के भार से झुकते हुए (नम्र) वृक्ष भूले ? (और फिर) वह यमुना के तीर वाला विकसित वृक्ष ही कैसे भूला ? (कृष्ण की अधिकांश लीलाएँ इसी पे

के नीचे होती थीं। यह उनका प्रिय वृत्त था। अतएव कवि ने उसका नाम नहीं लिया। अपितु उसका 'मो' (वह) पद से व्यंजन किया है कि वह पर्यानुभूत प्रसन्न वृत्त।)

मानव-हृदय की स्वाभाविक शिकायत का कवि ने बहुत सुन्दर स्वाभाविक वर्णन किया है। यशोदा इस समय वास्तव में मारे व्रज के प्रतिनिधि की हैमियत से बोल रही है। अर्थालङ्कारों में उपमा, रूपक विशेष हैं। अनुप्रास भी प्रिय प्रवास की रचना की विशेषता है, जो इसमें है। राधा को 'प्रेम रूपा' बताकर फिर 'प्रणय प्रतिमा' कहना द्विरुक्ति है।

२ "प्रगतिवाद मार्क्सवाद का साहित्यिक संस्करण है," इस कथन की आलोचना कीजिये। पलायनवाद किसे कहते हैं? श्री महादेवी वर्मा और स्वर्गीय श्री प्रसाद जी को आप 'पलायनवादी' कहेंगे या प्रगतिशील या दोनों में से कुछ भी नहीं? सकारण उत्तर दीजिये।

उत्तर—प्रगतिवाद के विषय में उपयुक्त उक्ति अधिकांश में ठीक है। साहित्य में प्रगतिवादी काव्य के मार्क्स सिद्धान्त ही आधार हैं। विषय भी वे ही हैं। दृष्टिकोण भी वही है। शैली भी वैसी ही है। एक सच्चे मार्क्सवादी के समान प्रगतिवादी कवि संसार की विषमताओं से पूर्ण असन्तुष्ट हैं। गरीब, मजदूर, किसान, अन्यायग्रस्त के साथ सहानुभूति दिखाकर, समाजवाद या साम्यवाद में उस विपत्ति का हल बताया करता है। धनपति अथवा पूंजीपति का कवि वैसा ही शत्रु है, जैसा कि मार्क्सवादी। प्रगतिवादी कवि वर्तमान रुढ़ि-मूलक अन्याय और विषमतापूर्ण समस्त प्राचीन व्यवस्थाओं को घातक समझता है और उनमें परिवर्तन का भी कोई अवकाश नहीं देखता। अतः उन्हें जड़ मूल से उखाड़कर ही नवीन साम्यवादी व्यवस्था प्रतिष्ठित करना चाहता है, जहाँ सब समान होंगे, व्यक्ति व्यक्ति की आवश्यकताओं में भेद न होगा, अन्याय नहीं होगा, अत्याचार नहीं होगा, सब पूर्ण स्वतन्त्र होंगे। संसार को वर्गों में बांट कर, सामूहिक संघर्ष क्रान्ति द्वारा प्राचीन व्यवस्था को उखाड़ फेंकना ही इनका लक्ष्य है। पूंजीपति, पुलिस, फौज, आदि इनके आक्रमण के विषय बनते हैं। प्रगति ही जीवन है सृष्टि का। ठहर जाने पर मड़ाई पैदा हो जायगी। अतः समाज

की सर्वत्र प्रगति-पथ पर चलना चाहिये । लूटि, अन्ध विश्वास के बल पर किसी बात को न मानकर, स्थूल वैज्ञानिक भौतिक माप-दण्ड से नापकर जानने हैं । मानव मात्रमें वैज्ञानिक अथवा भौतिक एकता देखते हैं । उपयोगिता-वाद मय वस्तुओं के निर्णय में आधार बनता है । उपयोगिता के अनुसार ही वस्तु को उसका स्थान दिया जाता है । प्रगतिवादी कवि का आधार भी यही दृष्टिकोण है । कला के क्षेत्र में भी उसका यही दृष्टिकोण काम करता है । व्यर्थ की बात भूषा के फेर में वह नहीं पड़ता । सीधी, सरल, वास्तविक शैली में बात करने का वह अभ्यासी है । भाषा भी उसकी ऐसी ही सादी, गण्यः निरलंकार, मार्क्सवाद के पारिभाषिक शब्दों और उन्हीं की सी भाव-प्रकाशन-विधियों से जटिल होती है । उसके बावजूद सौन्दर्य की ओर कवि ध्यान नहीं देता । कविता के क्षेत्र में भी वह कला की उन्हीं बातों के ग्रहण को तैयार है, जो उसकी बात को प्रभाव पूर्वक बताने में परम सहायक हैं । प्रगतिवादी कवि साहित्य का कर्तव्य समझता है कि वह इस नूतन क्रान्ति के शीघ्र-तिशोभ उपस्थित करने में, पूरा साथ दे । धर्म प्राचीन सस्कृति आदि को कुछ महत्व नहीं दिया जाता इस सिद्धान्त में । शुद्ध भौतिक दृष्टिकोण के निर्देशन में, नवीन युग-परिवर्तिनी क्रान्ति को परम सहयोग देना साहित्यिक कर्तव्य है । विश्व के समस्त श्रमिकवर्ग एक है, इस हिंसापूर्ण क्रान्ति द्वारा, अन्याय अत्याचार से सब की मुक्ति का प्रयत्न प्रथम लक्ष्य है । ऐसे ही मार्क्सवादी सिद्धान्तों का आधार लेकर प्रगतिवादी साहित्य चला है और खड़ा है । अतएव प्रायः संघर्ष, विद्रोह, हिंसा, रक्तपात आदि के गीत गाता है । व्यापार, मशीन और आधुनिक वैज्ञानिक साधनों का प्रबल समर्थक है । क्रान्ति के लिए समस्त त्रस्त मानव वर्ग का आह्वान करता है । उपयुक्त दृष्टि से प्रगतिवाद पूर्णतया मार्क्सवाद के पद-चिन्हों पर चलता है । तो, उसे मार्क्सवाद का साहित्यिक संस्करण कहा जा सकता है ।

किन्तु एक अन्य भी प्रगतिवादी साहित्य है, जो भारतीय मार्क्स—गांधी—के पद-चिन्हों पर चलकर विश्व का मंगल देखता है । समता आदि के मार्क्सवादी सिद्धान्तों और अन्य ऐसी ही बातों का ग्रहण करके भी गांधीवाद अपने रूप में मौलिक रूप से भारतीय है । उनकी एकता का आधार

आव्यात्मिक है। वह प्राणीमात्र में भेद नहीं देखता। हिंसा में विन्यास नहीं करता। परिश्रम में वह भी विन्यास करता है। मर्जीन और अज्ञानिक साधनों का चर्चा तक पताचानी है, जहाँ तक मनुष्य जात न बन जाय। वर्तमान व्यवस्था को क्रान्ति द्वारा समाप्त कर, वह नवीन सर्वोदय समाज की कल्पना करता है, जहाँ सब समान होंगे, कोई विशेषता नहीं होगी। किन्तु यह क्रान्ति प्रेम और शान्ति पूर्ण बलिदानों से होगी, हिंसा से नहीं। वह संसार नहीं, परिवर्तन चाहता है। जो कवि इस सिद्धान्त को लेकर चलते हैं—जैसे कि निराला—वे वस्तुतः गांधीवाद का साहित्यिक संस्करण उपस्थित करते हैं। उन्हें मार्क्सवादी संस्करण नहीं कहा जा सकता।

पलायनवाद वह है, जिसमें कवि भौतिक जीवन की वास्तविक कठोरताओं से कायरता-दश भागकर, कल्पना-लोक में प्रवेश करता है, जिसका इस वास्तविकता से कोई सम्बन्ध नहीं होता। आधुनिक पश्चात् साहित्यों के अनुकरण पर हिन्दी साहित्य में भी उस समय में अनेक चार्चों का जन्म हुआ है। डायारादी काव्य शैली के अन्तर्गत या उनके नखावधान में इस प्रकार की कई काव्य-प्रवृत्तियों का जन्म हुआ, जो पलायनवाद के अन्तर्गत आ सकती है। एक प्रवृत्ति यह थी कि कवि जीवन की वास्तविकता से दूर, इस जग के पार, अनन्त में, अपनी कृत्रिया बनाता था, अपनी प्रेम-लीला का क्षेत्र बनाता था। वहाँ न जागतिक दुन्दुह है, न दुःख, न क्लेश और न अभाव की यातनाएँ। इस साहित्य का विश्व जीवन के तथ्यों से कोई सम्बन्ध नहीं था। कोरी व्यक्तिगत कल्पना का ही खेल होता था। ऐसे साहित्य को पलायनवादी बड़े औचित्यपूर्वक कहा जा सकता है।

किन्तु प्रसाद या महादेवी के काव्यों को पलायनवादी कहना मूल है। यद्यपि उन दोनों में भी कल्पना ही प्रधान है, कल्पना के ही बहुरंगी चित्र दोनों के काव्यों में वर्णित हुए हैं, किन्तु तो भी उनके साहित्य में जीव नके रहस्यमय चिरन्तन सत्य प्रतिबिम्बित हैं। जीवन के स्थूल सत्त्यों का वर्णन यद्यपि उन्होंने नहीं किया है, वायु रूप से भी उनके साहित्य निष्क्रिय से प्रतीत होते हैं, किन्तु उन्होंने जीवन के सूक्ष्म सत्त्यों का प्रकाशन किया है। इस स्थूल जीवन के मूल में जो चिरन्तन सूक्ष्म सत्य निहित है, उन्होंने उसका उद्घाटन किया है। आत्मा और परमात्मा-सम्बन्धिनी गहन

मार्मिक एवं सत्य अनुभूतियों का चित्रण दोनों के काव्य में मिलता है। यह ठीक है कि उनका साहित्य बहिर्मुख न हो कर अन्तर्मुख है, उसमें चिन्तन और अनुभूति की प्रधानता है। किन्तु उनकी यह अन्तर्मुखता निष्क्रिय नहीं है। मनुष्य जीवन का रूप केवल वायु स्थूल क्रिया-रूप ही नहीं है, उसका आन्तरिक भावसय सूक्ष्म रूप भी है। वस्तुतः तो वायु जीवन का मूल कारण वह आन्तरिक जीवन ही है। क्रिया भावना का ही प्रत्यक्ष रूप है। महादेवी और प्रसाद के साहित्य में मानव के इस आन्तरिक भाव-जगत् का ही चित्रण है। महादेवी के साहित्य में प्रेम के साथ वेदना भी प्रधान है। किन्तु उम वेदना में निराशा नहीं है, उरलास है। कवयित्री के स्वयं के कथनानुसार, वेदना जीवन का वास्तविक सत्य है, उसका महारा लेकर लुप्तमाने में विश्व की भयकर समस्याएँ सुलभ सकती हैं। उम अमीम अलौकिक सत्ता को विश्व के अणु अणु में देखकर, उसकी चेतन्य सत्ता की सर्वत्र अनुभूति करना भी जीवन का ऐसा ही आधारभूत सत्य है। प्रसाद की कामायनी में आज के वास्तविक युग का चित्र न होकर यद्यपि कल्पना-चित्र ही है, किन्तु उसमें मानव मन और सृष्टि के गभीर निगूढ़ रहस्यों की स्पष्ट और साकार अभिव्यंजना है, मानव मन की गहन सूक्ष्म भावनाओं का साकार चित्रण है। मानव मन की गहन अनुभूतियों के मूर्तीकरण के साथ प्रसाद ने कामायनी में जीवन का बहुत बड़ा समन्वय उपस्थित किया है—इच्छा कर्म और ज्ञान का, जिसका परिणाम केवलानन्द है। ये जीवन के गहन निगूढ़तम सत्य हैं, जिनका चित्रण कवि ने अपनी कल्पना के आश्रय से किया है। यदि इन साहित्यों को पलायनवादी कहा जा सकता है तो वेद शास्त्र, उपनिषद् योग आदि समस्त पलायनवाद के अन्तर्गत आएंगे। क्योंकि इस स्थूल जीवन की स्थूल व्यावहारिकता की ओर से मुँह मोड़कर ही वे लोग सूक्ष्म तत्व चिन्तन की ओर अग्रसर हुए थे। वह भी पलायनवाद ही माना जाना चाहिये। जीवन के इन गहन सूक्ष्म तत्वों की अभिव्यंजनाओं के अतिरिक्त भी, जहाँ इन दोनों कवियों ने, केवल सौन्दर्य की सात्त्विक प्रेरणा के नियोग पर, मधुर कल्पना द्वारा सौन्दर्य चित्र बनाये, वहाँ भी पलायनवाद का दोष नहीं लग सकता। कारण, वहाँ भौतिक जीवन से पृथक् होकर अवश्य कल्पना-चित्र बनाये गये हैं, पर वहाँ कायरता की वृत्ति

नहीं हैं, स्थूल जीवन की विपमताओं से घबराकर, वहाँ उस कल्पना-सौन्दर्य-लोकमें शरण नहीं ली गई है, अपितु वाह्य स्थूल जीवनमें संतृप्त न प्राप्त कर, कल्पना जगत् में उसकी प्राप्ति का प्रयत्न किया गया है। यदि यह पलायन वाद है, तो मज़दूर सारा दिन काम करके, जीवन की कठोरताओं से छुट्टी पाकर, जब राग अलापता हुआ घर को जाता है, वह भी पलायनवाद ही हुआ। किन्तु क्या वस्तुतः वह पलायनवाद है? मनुष्य जब थककर किसी कल्पना के चित्र काँगाकर कुछ देर तक अपनी कठोर जागतिक विपमताओं को पीछे छोड़ जाना चाहता है, तो क्या वह डर कर या घबरा कर? यदि यह पलायनवाद है ही, तो इसकी नितान्त आवश्यकता है, मनुष्य के लिए, अपने मानसिक भाव-जगत् को स्वस्थ रखने के लिए। अनादि काल से मनुष्य इस प्रकार के मधुर कल्पनामय पलायनवादों में, अपनी थकी माँदी आत्मा के लिए, वास्तविक संतृप्ति को प्राप्त करता आया है और करता रहेगा। कर्मठ से कर्मठ व्यक्ति भी किसी न किसी समय इस प्रकार के रोमाण्टिक पलायनवाद में आत्मा की शान्ति खोजता आया है। यह दैन्य-पलायन नहीं है, अपितु आनन्द की खोज में आत्मा की ऊर्ध्व गति है।

उपयुक्त विवरण से कारण स्पष्ट हो जाते हैं, जिनसे कि महादेवी और प्रसाद जी के साहित्यों को पलायन वादी नहीं कहा जा सकता।

हाँ इन दोनों साहित्यों को प्रगतिशील अवश्य कहा जा सकता है। कारण, अपने समसामयिक काव्य-साहित्य की अपेक्षा इन दोनों कवियों के साहित्य, अत्यन्त प्रगतिशील हैं। भाव, भाषा, कल्पना, कला, अनुभूति और संगीत इत्यादि सभी की दृष्टि से, इन दोनों के साहित्य अपने काल—द्विवेदी काल—के साहित्यों से बहुत प्रगतिशील हैं। द्विवेदी काल में काव्य-सरणि का जो रूप बन चुका था, उसमें कवित्व सौन्दर्य नहीं था। लोग कोरी तुकबंदी कहने लगे थे उसे। उसमें न भाव-बहुलता थी, न अनुभूति की उचित मात्रा थी, केवल विचार-प्रधान शुष्कता थी। रीति काल के अत्यधिक शृङ्गार वर्णन के कारण, प्रतिक्रिया-स्वरूप, इस समय काव्य में शृङ्गार के प्रति अरुचि हो गई थी। रीति-कालीन साहित्य के कल्पनाधिक्य के प्रतिक्रिया स्वरूप, इसी प्रकार, इस समय काव्य में कल्पना की मात्रा भी बहुत कम हो गई थी। ऐसे ही रीति-कालीन अलंकार-प्राचुर्य की

प्रतिक्रिया के रूप में इसकालमें अलंकारों के प्रति भी प्रिरक्ति हो गई थी। गैली भी सीधी सरल, वाच्यरूप, वर्णनात्मक ढंग की, नीरस सी रह गई थी, उसमें लक्षणा-व्यञ्जनात्मकता का अभाव था। भाषा खड़ी बोली अपरिष्कृत थी, शुद्ध थी, असमर्थ सी थी, उच्च भावों के आविष्करण के अयोग्य थी, कठोर थी। मृदुता और शब्द संगीत नहीं थे। इन्हीं कारणों से इस समय के काव्य में रमणीयता और मौन्दर्य नहीं रह गये थे और कोरी नुकवन्दी सी रह गई थी। महादेवी और प्रसाद के साहित्य इस उपर्युक्त साहित्य की अपेक्षा सभी दृष्टियों में प्रगतिशील हैं। इन दोनों ही कवियों के साहित्य में, भाव एवं अनुभूति प्रधान है, मृदुम शृंगार और मौन्दर्य का विशेष चित्रण है, कल्पना की शक्ति अपरिमित है, काव्य शोभा-कर धर्म अलंकार आदि का प्राचुर्य है, गैली रोचक और चित्रमय है, लक्षणाव्यञ्जनात्मकता की मात्रा मृदुन अधिक है, भाषा अत्यन्त परिष्कृत, मृदु, संगीत और प्रसाह पूर्ण, समर्थ, कोमलकान्त और अभिव्यञ्जनाशील है, जिसमें उच्च से उच्च भाव-काव्य लिखे जा सकते हैं। इन सभी उपादानों ने मिलकर प्रसाद और महादेवी के साहित्यों को अनुपम सुन्दर और कवित्व सम्पन्न बना दिया। ये साहित्य अपने नवीन युग के पूर्ण प्रतिनिधि हैं और अपने समय के साहित्यों की अपेक्षा काव्य कला अथवा काव्य के समस्त सुन्दर उपादानों की दृष्टि से, वास्तविक रूप में प्रगतिशील है, ऐसा कहने में कोई आपत्ति नहीं है।

३. “काव्य तथा गद्य में विरोध नहीं है, विरोध है काव्य तथा पद्य में”—इस कथन की समीक्षा कीजिये और इसे दृष्टि में रखकर, पन्त जीके ऐतिहासिक भौतिकवाद प्रभावित काव्य की समालोचना कीजिये।

उत्तर—प्रश्नगत उक्ति कुछ संदिग्धार्थक सी है। कारण, काव्य का विरोध न तो गद्य से है और न पद्य से है, यदि है तो केवल कवि की अपनी ही अल्पज्ञता या अशक्ति से है। कवि यदि अशक्त होगा तो चाहे वह गद्य शैली रखे अथवा पद्य गैली, वहां काव्य के लिए विकास का अवकाश नहीं है। किंतु सगत्त है, तो उसके कवित्व का गद्य या पद्य कोई भी वाहन या परिधान हो सकता है। अतः दोनों से काव्य का कोई वास्तविक विरोधाविरोध नहीं है। किन्तु एक अन्य दृष्टि से है भी।

गद्य के लक्षण में ऐसा कोई विशेष नियम नहीं कि वह निष्काव्य हो



तभी गद्य कहलायेगी अथवा काव्य लक्षण में ही ऐसा कोई नियम नहीं जिससे आवश्यक हो कि काव्य गद्य-रुद्ध नहीं होना चाहिये । अनादि काल से काव्य गद्य में भी बनता चला आया है । कादम्बरी के जोड़ का गद्य-काव्य विश्व में भी अप्राप्य है । निराला के गद्य गीत क्या काव्य नहीं है ? उत्तम कोटि के काव्य हैं—

दिवसावसान का समय, मेघमय आसमान से उतर रही है

वह संध्या सुन्दरी परी सी धीरे धीरे.

तिमिराचल में चंचलता का नहीं कहीं आभास

मधुर मधुर है उसके दोनों अघर

किन्तु गभीर—नहीं है उनमें हास विलास । 'परिमल'

और एक—

विजन वन वल्लरी पर, सोती थी सुहाग भरी—स्नेह स्वप्न मग्न—

अमल कोमल तनु तरुणी—जुही की कली, दृग बन्ध किये शिथिल, पत्रांक में—  
वासन्ती निशा थी, विरह विधुर प्रिया संग छोड़

किसी दूर देश में था पवन, जिसे कहते हैं मलयानिल ।

इनमें क्या काव्यत्व की हानि है ? और क्या काव्य हो जाने से ही इनमें गद्यत्व नहीं है ? इस प्रकार निश्चित है कि गद्य और काव्य में विरोध नहीं है । किन्तु पद्य और काव्य में है पारिभाषिक अर्थ में । कोरे पद्य का अर्थ छन्दोबद्ध सूक्ति ही लिया जाता है अर्थात् ऐसी रचना, जिसमें छन्दोबद्ध विचार ही व्यक्त किए गये हों, पद्य की कोटि में आती है । जो रचना ऐसी हो, जिस में छन्दोबद्ध हार्दिक भावों का वर्णन हो, वह केवल पद्य नहीं कहलायेगी, या तो वह पद्य काव्य कहलायेगी या केवल काव्य ही । कोरा पद्य काव्य नहीं कहना सकता, यदि उसमें भावविंगण—भाव तरंग—नहीं है । इस दृष्टि से पद्य और काव्य में विरोध है । दोनों के क्षेत्र पृथक् हैं । छन्दोबद्ध काव्य को केवल पद्य नाम देना भी गलत है और छन्दोबद्ध कोरे विचारों को—पद्य को—काव्य कहना भी, इसी प्रकार, गलत है । इस दृष्टि से, धर्म, ज्योतिष, आयुर्वेद शास्त्रों के छन्दोबद्ध वर्णन कोरे पद्य ही कहलायेंगे, काव्य नहीं । इसी प्रकार खुसरो की पहेलियां, रहीम के नीति के दोहे आदि पद्य ही कहलायेंगे, काव्य नहीं । इस दृष्टि से प्रसंगत उक्ति की चरितार्थता सिद्ध हो जाती है ।

इस प्रकार से विचार करने पर, पन्त की उत्तरकालीन अधिकांश रचनाएँ पद्य की कोटि में ही आयेंगी, काव्य की कोटि में नहीं। युगान्त के बाद की रचनाएँ—युगवाणी, ग्राम्या आदि—अधिकांश में काव्य की अपेक्षा गद्य ही अधिक हैं। कारण, इन रचनाओं में कवि पर भौतिक ऐतिहासिक दृष्टिकोण का विशेष प्रभाव पड़ा है। स्थूल भौतिकवाद से प्रभावित होकर कवि ने इन रचनाओं में अपने युग की ऐतिहासिक बुद्धिवादी विचार धारा का ही स्पष्टीकरण किया है। युगानुरूप प्रगतिवादी विचारधारा का ग्रहण किया है। अपने पहिले कविता-काल में बनाए कल्पना-लोक से उतर कर कवि मानव-जीवन के वास्तविक घरातल से अपना सम्पर्क स्थापित करता है—

ताक रहे हो गगन ? मृत्यु-नीलिका, गहन गहन ?

निस्पन्द शून्य, निर्जन निःस्वन ?

देखो भू को, स्वर्गिक भू को ! मानव पुण्य प्रसू को !

कविता का क्षेत्र केवल भावों का है, विचारों का नहीं, हृदय का है, बुद्धि का नहीं। काव्य का लक्षण रमणीय अर्थ को बताने वाला है और यह रमणीयता भावों में ही है, विचारों में नहीं। हाँ विचार भी जब अनुभूति के योग्य हो जाता है, तो उसकी भी भाव संज्ञा हो जाती है, किन्तु इतनी वह भाव नहीं बनता, इतने वह रमणीय नहीं बन सकता और नाहीं काव्य में उसका वहस्थान हो सकता है। पन्त का उत्तरकाल में, भावों की क्रीडा की सामूहिक जीवन का हित करने की शक्ति में विश्वास नहीं रहा—

किये प्रयोग नीति सत्यों के तुमने जन जीवन पर,  
भावादर्श न सिद्ध कर सके सामूहिक जीवन-हित,

और—

वस्तु विभव पर ही जन गण का भाव विभव अवलम्बित ।

अतएव उनके पश्चात् काल के, ऐतिहासिक वैज्ञानिक विचार धारा से प्रभावित साहित्य में, उन्होंने विचारों का ही प्राधान्य आने दिया। उसमें सुखद कोमल भावना की सुकुमारता और कल्पना की सुन्दरता एवं मोड़कता के स्थान में विचारों की शुष्कता और चिन्ता की गम्भीरता आ गई हैं। कल्पना का स्थान सीधे सरल वाच्य रूप में वर्णन करने की शैली ने ले लिया है। काव्य के मूल भाव-तत्व के हास होनेके साथ साथ, पन्त की उत्तर-

कालीन रचनाओं में काव्य के आद्य सौन्दर्य-विभाग में भी कमी आ गई । उममें कल्पना की वह मजीबता नहीं रही, उसके स्थान में वाच्य रूप में यथार्थ वर्णन रह गया । कवि का बात कहने के टट्ट या जैली की ओर ध्यान नहीं रहा, केवल अपनी बात की ओर रह गया । प्रथम कविता-युग की लक्षणा-व्यंजनात्मक सकेत-चित्रमय जैली को छोड़ कर कवि ने सीधी सरल वाच्य शैली का ही अधिकृतया आश्रय लिया है । इन रचनाओं में आत्मकारिक चमत्कार भी अपेक्षाकृत अत्यल्प है । न उनमें वह कोमल कान्त गवदावकी है, न वह शब्द संगीत ही है, जो प्रथम भाव-संगीत में मिल कर पन्त की रचनाओं की अत्यन्त मोहक बना देता था । पन्त ने इस 'यथ' में उपयोगिता-वाद का आचरण किया है । काव्य के उन समस्त सौन्दर्य-याचना का त्याग कर दिया, जो केवल सौन्दर्याधायक ही थे और अतएव भाव-प्रकाशन में विशेष उपयोगी नहीं थे । उन्होंने विचार-प्रकाशन के उपयोगी रंगों को ही सर्वत्र यही कंजुमी में प्रयुक्त किया है । इन प्रकार, संक्षेप में, पन्त की उत्तर-कालीन कविताओं में उन समस्त काव्य गुणों—सुकुमार भाव और भावना, कोमल कल्पना, गवद और भाव का संगीत, सौन्दर्य चित्रण की लक्षणा-व्यंजनात्मक चित्रमय शैली, गहन वास्तविक अनुभूति आदि—का प्रायः अभाव है, जिनके कारण कि पन्त का प्रथम-युगीन काव्य प्रसिद्ध है । यह तथ्य उनकी पूर्वोक्त दोनों कालों की रचनाओं के मिलान में पूर्णतया स्पष्ट हो जाता है । देखिये पन्त को, उनकी कविता के सौन्दर्य-युग की एक दो रचनाएँ—

त्रिभुवन की भी तो श्री भर सकती नहीं, प्रेयसी के शून्य पावन न्यान को !

तेरे उज्वल आँसु सुमनों में, सदावाम करेंगे भगत हृदय ! उनकी व्यथा

अनिल पोंछेंगी, करुण उनकी कथा

मधुप बालिकाएँ गाँगी सर्यदा—आँसु की बालिका से ।

×

×

×

×

सुरीले ढीले अघरों बीच अधूरा उसका लचका गान

विकच, यचपन को मन को खींच उचित बन जाता था उपमान ।.....

रंगीले गीले फूलों से अधखिले भावों से प्रसुद्धित  
वाह्य सरिता के कृजों से खेलती थी तरंग सी नित  
इसी में था असीम अवसित । मैं मन्दहास सा उसके

मृदु श्रधरों परं मंदराया औ, उसकी सुखद सुरभि से प्रतिदिन समीप खिंच आया।—उच्छ्वास की बालिका से।

× × × ×  
विद्योगी होगा पहिला कवि आह से उपजा होगा गान उमड़ कर आँखों से चुपचाप बही होगी कविता अनजान।

पन्त के इस सौन्दर्य—युग की कविताएं भी, इसी प्रकार, उनके भाव-समुद्र हृदय से उमड़ कर बही हैं। इन कविताओं में पन्त-काव्य के समस्त काव्य-सौन्दर्य का वैभव व्याप्त है। इनकी तुलना में अब उनकी उत्तरकालीन बुद्धिवादी रचनाएं देखिये, कितनी नीरस या शुष्क हैं। मानव को सम्बोधित करके कहते हैं—

हा मानव !

देह तुम्हारे ही है रे शव ! तन की चिन्ता में घुल निशिदिन  
देह मात्र रह गए—देवातिन !

प्राणि प्रवर

हो गये निछावर अचिर धूलि पर !

निद्रा भय मैथुनाहार—ये पशु लिप्साएं चार—

हुई तुम्हें सर्वस्व सार ? भिक् मैथुन आहार यंत्र।—चींटी।

× × × ×  
पूर्ण पुरुष विकसित मानव तुम जीवन सिद्ध अहिंसक।

मुक्त हुए तुम मुक्त हुए जन हे जग वंश महात्मन् !

देख रहे मानव-भविष्य तुम मनश्चक्षु बन अपलक,

धन्य तुम्हारे श्री चरणों से घरा आन चिर पावन।—महात्मा जी के प्रति। ग्रामचित्र देखिये—

गृह गृह में है कलह, खेत में कलह, कलह है मग में

यह रवि शशि-कार्गलोक ! जहाँ हंसते समूह में उडगण.....

.....प्रकृति घाम यह, तृण तृण कण कण जहाँ प्रफुल्लित जीवत,

यहां अकेला मानव ही रे चिर विषण्ण जीवन्मृत !—ग्राम चित्र।

× × × ×  
भव कर्म आज युग की स्थितियों से-है पीड़ित।

जग का रूपान्तर भी जनैक्य पर अवलम्बित।

× × × ×  
तुम रूप कर्म से मुक्त शब्द के पंख भार। कर सको सुदूर मनोनेभ में जन के विहार

वाणी मेरी, चाहिये तुम्हें क्या अलंकार !—वाणी।

× × × ×

गन मगुग आज लय होने की थी, नय प्रपाज  
नव स्थितियों के वर्जन से हो अप जनों: उदय,  
गन रहा मनुज की नय आत्मा, सामृतिक दृश्य ।

× × × ×  
जग जीवन के अन्तर्मुख नियमों में न्वयं प्रयत्नित ।  
मानव का अचचेतन मन हो गया आज परिवर्तित ।

× × × ×  
हो धरणि जनों की, जगत स्वर्ग—जीवन हा घर,  
नव मानव को हो, प्रभु, भव मानवता का घर ।

इन उपयुक्त उद्धरणों में श्रीर चाहे जो हो, वास्तव्य यगना नहीं  
ह। कवित्व और उसके सौन्दर्य का दृष्टिकोण इनमें नहीं है। अनेक आलोचकों  
ने, उनके उत्तर-कालीन काव्य के विषय में, इसी प्रकार का मन व्यक्त किया  
है। पन्त स्वयं भी इस बात को जानते हैं; "मेरे आलोचकों का कहना है  
कि मेरी धर की कृतियों में कला का अभाव है।" उन्होंने अपना उत्तर भी  
दिया है कि आज के विचार-प्रधान बुद्धिवादी युग में, काव्य ने भी विचारों  
को ही प्राधान्य मिलना चाहिए। आगे के युग में संभवतः ये ही विचार  
परिपक्व होकर भावना का रूप ले सकते हैं। किन्तु आज के साहित्यिक दृष्टि-  
कोण से तो, ये-उत्तरकालीन और भौतिक बुद्धिवादी विचार धारा में प्रभाविता  
रचनाएँ, काव्यत्व से बहुत कुछ अल्प्य प्रतीत होती हैं और काव्य की अपेक्षा  
पद्य की कोटि में ही अधिक श्रेष्ठिय से परिगणित हो सकती हैं।  
काव्यत्व की अपेक्षा इनमें पद्यत्व ही अधिक है। ( पन्त के प्रगतिवादी काव्य  
की अकलात्मकता के विशेष ज्ञान के लिए देखिये सा० २० प्रश्न पत्र ३ मधत  
२००६ प्रश्न १ एवं प्रश्नपत्र ३ संवत् २००४ प्रश्न ८ )

५. "प्रिय प्रवास में सूर का साधुर्भ भाव है, कामायनी में तुलसी का  
लोक संग्रह।" क्या आप इस कथन से सहमत हैं? यथिप्त विवेचना द्वारा  
इस विषय को समझाइये।

उत्तर:—प्रामद्व समालोचक श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी के इस प्रश्न-गत  
कथन से सहमत होने से काम चलता है। कारण, प्रिय प्रवास और कामायनी  
के विषय में उपयुक्त उक्ति सत्यार्थ होती है। प्रियप्रवास टपाध्याय जी का  
सहाकाव्य की शैली में लिखा हुआ प्रबन्ध काव्य है। उसका विषय भी  
प्राचीन ही सुरवाला—कृष्ण चरित है। कृष्ण की ही लीला प्रिय प्रवास

में भी कुछ आधुनिक ढाँचे में गाई गई है। किन्तु उपाध्याय जी का दृष्टिकोण कृष्ण के विषय में कुङ्कुमभिराह है। वह एकान्त भक्ति-भाव का नहीं है। उसमें लोम-मंग्रह की भावना है, अपने युग का प्रतिबिम्ब भी रखने का प्रयास कवि ने किया है। उपाध्याय जी के कृष्ण पूर्णतया सूरवाले कृष्ण नहीं—अलौकिक शक्ति सम्पन्न दिव्य अवतारी नारायण। प्रिय प्रवास के कृष्ण एक महापुरुष, समार के नेता हैं, श्रवतायियों का हनन और माधु पुरुषों की रक्षा और सेवा करना उनके जीवन का प्रधान लक्ष्य है। वे कर्मठ और सच्चे स्वार्थ-न्यायी कर्तव्य-परायण हैं। युग के पथप्रदर्शक एक महान् नेता हैं, जिनकी शक्ति अलौकिकता की चोटि तक पहुँच जाती है। कवि ने उनके अमानुषिक या अतिमानुषिक कृत्यों को भी लौकिक तर्क-सम्मत रूप देने की चेष्टा की है। और भी अनेक ऐसे ऐसे लौकिकता के छोटे स्पर्शों से, कवि-ने कृष्ण को जाति के नायक लौकिक महापुरुष का रूप देने की चेष्टा की है। भाव यह है कि कवि ने कृष्ण को आधुनिकता के अनुकूल, वास्तविक लौकिक रूप देकर, उनके समस्त चित्र को ही चित्रित करने का ध्येय सामने रखकर, इस महाकाव्य का प्रणयन किया है। अपनी भूमिका में उन्होंने स्वयं ऐसा अपना उद्देश्य स्थापित किया है। किन्तु ऐसा करके भी वे अपने इस उद्देश्य में पूर्ण सफल नहीं रहे हैं। कृष्ण का सर्वाङ्ग पूर्ण चित्रण करने का ध्येय रख कर भी उपाध्याय जी कृष्ण के मधुर रूप के रस में रम कर, उनके गम्भीर रूप को विस्तृत-सा कर गये हैं। प्रिय-प्रवास के सात सगों तक कथा-प्रवाह चलता है, जिनमें कृष्ण की बाल-क्रीडायाँ का, नाग-नाथन, दावानल पान, गोवर्द्धन-घारण आदि का सक्षिप्त रूप से वर्णन है। इसके बाद के १० सगों में कृष्ण विरह का वर्णन है, उनके मथुरा चले जाने पर। बीच-बीच में कृष्ण के यौवन-कालीन अन्य कृत्यों का भी कवि स्मरण करता है, किन्तु कम और वह भी अक्रमिक। इस प्रकार, प्रिय प्रवास में कृष्ण के समस्त चित्रण का ध्येय रहते हुए भी, उसके आधे से अधिक में, विरह-वर्णन हुआ है और शेष में भी बाल-वर्णन ने अधिक स्थान लिया है। इससे सिद्ध है कि प्रिय प्रवास के कवि के भी सूर के समान ही वास्तव्य और शृङ्गार ही प्रधान-वर्ण्य रस रहे हैं। उपाध्याय जी ने भी कृष्ण के मधुर—बाल और युवा—रूपों को

ही प्रवानता ही है अपने दर्शन में, यत्रपि उनका उद्देश्य कृष्ण का सम्पूर्ण विद्वान् करत हुए, उन्में आविर्भूत अन्य भी आदि रमों का भी वर्णन करने का था। प्रिय-प्रवाम नाम, मे भी कृष्ण के प्रवाम जन्म विरह के वर्णन को। श्वान ही निकलती है। कवि ने विरह वर्णन की ही प्रधानता भी रखी है। अन्य रमों—वीर, रौद्र, मान्त आदि-का वर्णन भी कवि ने यथास्त्रान् प्रवश्य किया है, अपनी प्रतिज्ञा के निर्वाहार्थ, किन्तु वह मयुर—वामभ्र और शृगार—की तुलना में प्रायज्व है। इतना तो मूर में भी मिल जाता है। यह बात अन्य है कि इतना मायुष वर्णन में हरि शीघ्र जी मूर को पहुँचें हैं या नहीं, किन्तु उपर्युक्त से इतना प्रयम्य मिले हांगा है कि मूर के समान ही हरिश्रीघ्र ही का भी वर्णन अप्रिकांग में मयुर है। टंगिये कृष्ण के बाट रूप का वर्णन—

विलसता कटि में पट पीत था रुचिर वस्त्र विभूषित गात था।

लस रहीं उर में यन माल थी कल गुफूल अलकृत कन्ध था।

विशद उज्ज्वल उशन भाल में विलसती कज केसर गौरि थी।

अमित पंकज के दल में यथा रज सुरजित पीत सरोत्र की।

राधा को देखिये—

लाली थी करती सरोत्र पग की भ्रूशुभ्र को भूषिता।

भ्रिम्भा विद्रुम को अकान्त करती थी रक्तता श्रोष्ठ की।

हर्षोफुल्ल सुन्नारविन्द गरिमा सौन्दर्य आधार थी।

राधा को कमनीय कान्त कृत्रि थी कामांगना मोहिता ॥

विरहिणी राधा की कोमल कल्पना देखिये। वायु को सन्देश देने को कहती है। वायु क्योंकि बोल नहीं सकती, अतः उमे पत्ता डालकर संकेत से दशा बताने को कहा जा रहा है—

कौई प्यारा कुसुम कुम्हला गेह में जो पदा हो,

तो प्यारे के चरण पर ला डाल देना उसी को ॥

योंदिना ऐ पवन ! वतला कृज सी एक यादा,

म्लाना हो, हो, कमल-पग को चूमना चाहती है ॥

पूरी होवे न यदि तुझसे अन्य बातें हमारी।

तो वू मेरी विनय इतनी मानले श्री चलीजा ।

चूके प्यारे कमल पग को प्यार के साथ भाजा ।  
जी जाजंगी हृदय तल में मैं तुम्ही को लगा के ॥

देखिये विरहिली मां की कोमल कल्पना—

प्यार ऊधो सुरत करता बाल मेरी कभी है ?

क्या होता है न अथ ठसको ध्यान बूढ़े पिता का ?

रो रो हो हो विकल अपने धार जो हैं बिताते

हा ! वे सोधे सरल शिशु हैं क्या नहीं याद आते ?

मैं हाथों से कुटिल छलकें लाल की थी बनाती ।

पुष्पों को धी-धुति-युगल-कण्डलों में सजाता ।

सुक्ताओं को शिर मुकुट में सुगंध ही थी लगाती ।

पीछे शोभा निरख मुख की थी न फूली समाती ॥

इन पद्यों में वही सुर का साधुर्य विद्यमान है । इसी तथ्य के आधार पर प्रश्नगत पंक्ति में कहा गया है कि प्रिय प्रवास में सुर का साधुर्य है ।

कामायनी के विषय में भी उपयुक्त उक्ति चरितार्थ है । कामायनी ज्ञायात्रात्री शैली में लिखा गया, अपने ढंग का आध्यात्मिक और मनोवैज्ञानिक प्रबन्ध काव्य है । कवि ने इतिहास के इतने पुराने युग का प्रसंग उठाया है कि जिम्मी कल्पना ही करना आज के युग में कठिन है । कवि ने मानव सृष्टि के आदि पुरुष मनु का प्रसंग उठाया है । भारतीय प्राचीन ग्रन्थों में इधर उधर बिखरी मनु के जीवन की घटनाओं का जोड़ तोड़ मिलाकर कवि ने मनु का पूरा जीवन कामायनी में चित्रित किया है । इस काल का इतिहास कुछ नहीं, वर्णन अत्यल्प प्राप्य है । अतः निश्चय ही कामायनी में प्रायः सारी सृष्टि केवल कवि की कल्पना की ही है । मनु का अवि-कांश कवि कल्पित है । अर्द्धा, इहा आदि का भी निश्चय अधिकांश में कवि-कल्पित है । कामायनी की कथा भी प्रकृति के नैसर्गिक प्राक्करण में प्रवाहित होती है । एक से एक अच्छे प्राकृतिक दृश्यों में होकर कथा चलती है । यहां भी कवि की कल्पना की ही सृष्टि है समस्त । कामायनी के अन्य पात्र—चिंता, लज्जा, काम आदि—निराकार मानसिक घृत्तियाँ हैं । वे भी कवि की कल्पना का जीवनदायी संस्पर्श पाकर ही सजीव और साकार बनी हैं ।



इस प्रकार कामायनी में प्रारम्भ से अन्त तक केवल कल्पना की मृष्टि है जैसा कि छायावादी शैली में होता है। कामायनी में कल्पना का ही एकच्छत्र राज्य है। किन्तु यह सब होने हुए भी कामायनी मानव जीवन के मानसिक विकास का अत्यन्त सजीव मूर्त चित्रण है। भूतकाल के और आज के युगों की परिस्थितियों की समता के आधार पर, कवि ने अपने युग की परिस्थितियों का स्पष्ट प्रतिबिम्ब कामायनी में देने की भी सफल चेष्टा की है। मनु में चिन्ता, आशा आदि वृत्तियों का क्रमिक प्राकृतिक विकास होता है और मनु का जीवन इनसे प्रभावित होता है। इन विविध मनोवृत्तियों का जैसा पूर्ण और वैज्ञानिक विवेचन वर्णन आदि कवि ने किया है, वह इतना वास्तविक है, इतना प्राकृतिक है कि वह सदैव मानव मन के लिये सत्य बना रहेगा। इसके अतिरिक्त मनु मन के प्रतीक हैं। श्रद्धा भावुकता की वृत्ति है। इडा बुद्धि है और बुद्धिवाद का प्रतीक है। इन दोनों के प्रति आकृष्ट होकर मनु अपने जीवन के अनेक उतार चढ़ाव देखता है। प्रथम श्रद्धा की ओर आकृष्ट होता है। कुछ विरक्ति का कारण—पुत्र—उपस्थित होने पर इडा की ओर आकृष्ट होता है। वह उसे कर्म-प्रेरणा देती है, भौतिक दृष्टिकोण से उपयोगितावाद के आधार पर वस्तुओं का दर्शन कराती है। फलस्वरूप जब अत्यन्त संघर्ष ग्रस्त होकर आहत होते हैं तो मनु विरक्त मन इडा का साथ छोड़ निकलने हैं। फिर श्रद्धा का पल्ला पकड़ते हैं, जो उन्हें फिर मार्ग निर्देश करती हुई आनन्द-लोक तक पहुँचा देती है। मार्ग में इच्छा कर्म, ज्ञान अर्द्धि के त्रिकोण का रहस्य भी समझा देती है कि इन तीनों के एकत्र समन्वय में ही जीवन की पूर्णता है। कामायनी का यह आध्यात्मिक और मनोवैज्ञानिक रूपक है। मनु ऐतिहासिक व्यक्ति हैं, यह भी निर्विवाद है। प्रायः समस्त संस्कृतियों के साहित्य में उनका नामान्तरों और प्रकारान्तरों से वर्णन मिल जायगा। अतः यह कामायनी का ऐतिहासिक पक्ष है, जो उसका प्रकृत मुख्य वर्ण्य विषय है। उसके निबन्ध से मानसिक वृत्तियों और आध्यात्मिक वृत्तियों का भी रूपक स्पष्ट अभिव्यंजित होता चलता है। इस दृष्टि से कामायनी मानव जीवन के सदैव निकट की वस्तु रहेगी—मानव जीवन की मानसिक अभ्यन्तर विकास-प्रक्रिया के एक साकार इतिहास के रूप में।

इसके अतिरिक्त कामायनी में आधुनिक काल का भी रूप प्रति-  
 यिम्बित होता है। मानव आज बुद्धिवाद के एंगे भयंकर चक्कर में पड़ा है  
 कि अपने महाविप्लव के सम्मुख खड़ा है। केवल बुद्धि के  
 संयोग में, उसने भी मनु की तरह, अपना कार्य-क्षेत्र अत्यन्त विस्तृत और  
 उल्लासित हुआ अर्थात्-मुग्धी बना लिया है। भावुकता या श्रद्धा बहुत पीछे  
 छूट गई है। बुद्धिवाद के अनुसार चल कर मानव ने इतनी उन्नति कर लेने  
 के पश्चात् भी शान्ति प्राप्त नहीं की। वह अपने ही जालों में, जितना ही  
 छूटना चाहता है, उतना ही फंसता है। कोई निस्तार नहीं दीखता बुद्धि-  
 वाद में। उसके निस्तार का सन्देश प्रसाद ने कामायनी में दिया है कि श्रद्धा  
 और बुद्धि के संयोग में ही मनुष्य जीवन की पूर्णता है। मनु श्रद्धा के साथ  
 लग कर वैदिक कर्म-काण्डों के चक्कर में पड़े, जो लोक-विमुखकारी और  
 अधिकंश में विश्वत्ममूलक हैं, एक धार्मिक आस्था पर आश्रित हैं। आज के  
 युग में वह अप्राप्त्य है। पश्चात् मनु इष्टा के सम्पर्क में लौकिकता का  
 अत्यन्त विस्तार कर लेते हैं, जो अन्त में उन्हीं की जान का बवाल बनती  
 है। कोरा यह दृष्टिकोण भी ग्राह्य नहीं, आज के युग में, उसका कवि ने  
 मनु के आहत होने में भयंकर परिणाम दिखाया है। यहाँ तक कवि ने अपने  
 युग की चतुस्थिति का प्रतिबिम्ब दिया है। इससे आगे मानव के लिए मार्ग  
 दिखाया गया है। मनु का श्रद्धा और इष्टा दोनों में मिलाप होता है। वह  
 प्रसन्न है। लोक जीवन हमी प्रकार पूर्ण और आनन्द का भाजन बन सकता  
 है। इसमें आगे आध्यात्मिक उद्दान है। केवल श्रद्धा का सहयोग-लेकर मनु  
 अक्षय आनन्द-लोक में पहुँचते हैं। मार्ग में इच्छा कर्म और ज्ञान का श्रद्धा  
 से एकत्व करने का रहस्य भी युग के लिए एक स्पष्ट सन्देश है। आज का  
 भौतिक युग भी, जिसमें कि मोरुपीय बुद्धिवादी सभ्यता की ही प्रधानता है,  
 इच्छा, कर्म और ज्ञान (विज्ञान) इन तीनों के चक्कर में बुरी तरह चिह्ला रहा  
 है। इन तीनों में कोई उचित सामञ्जस्य-विधायक तत्व न होने पर वह बुरी  
 तरह भटका हुआ है। वह यदि इन में श्रद्धा या मन की सात्त्विक भावुकता  
 की एक रेखा द्वारा एकत्व संस्थापित कर ले, तो वह अक्षय आनन्द का  
 अधिकारी बन सकता है। अपने युग की अष्ट, पतनोन्मुख, अवैतिक बुद्धि-  
 वादी प्रवृत्तियों से अस्त-मानव के लिए, कामायनी में ये ही दो सन्देश दिये गए

हैं। हम दृष्टि से कामायनी छायावादी काव्य होते हुए भी बृह-जोक में— जीवन में बाहर का चित्रण नहीं, उसमें लोक-मगल और लोक-संग्रह की भावनाएँ आदि से अन्त तक अंत प्रोत हैं व्यंग्य रूप में। 'मानस' में महाकवि तुलसी ने जैसे अपने कालके अस्त भीत पतित गलित मानव समाज के लिए एक आदर्श रामचरित्र रच कर लोक-मगल और लोक-संग्रह की भावनाएँ अभिव्यक्त हुई हैं, वैसे ही कामायनी में भी, अपने युग के लिए मनु का आदर्श चित्रण करके, व्यंग्य रूपमें, लोक संग्रह और लोक मगल की भावनाओं की अभिव्यक्ति की है। कामायनी में युग और उसका सत्य प्रतिबिंबित है और उसके लिए सृष्टि के भी मकत है।

अतः अग्रगत उक्ति से सहमत हो कर कामायनी में मानस की लोक-संग्रह की भावना माननी ही पठती है।

५. मुक्तक और प्रबन्ध काव्य के लक्षण उदाहरण समेत लिखिये। उद्धृत आतक किस प्रकार का काव्य है ? उसमें किस विषय को महत्ता का प्रतिपादन किया गया है ?

-उत्तर.—मुक्तक ऐसे काव्य को कहते हैं, जो अपने में पूर्ण है, जो अकेला ही एक पूर्ण भाव-चित्र या रस-चित्र अथवा किसी दृश्य अथवा सुन्दर व्यक्ति का रूप-चित्र उपस्थित करता है। उसको अन्य पद्यों की आवश्यकता नहीं होती अपने चित्र को पूर्ण करने के लिए। विभांवानुभाव व्यभिचारी भाव आदि रस की समस्त कारण-समयी उस अकेले एक ही पद्य में निहित होती है और इस प्रकार उसमें एक पूर्ण चित्र होता है। इसी लिए इसको मुक्तक भी कहा जाता है कि यह ग्रन्थ में आये आगे पीछे के पद्यों से मुक्त-स्वतन्त्र-रहता है, प्रकरणादि के बश से किसी के साथ बद्ध नहीं होता।

इसके विपरीत प्रबन्ध काव्य बृह होता है, जिस में किसी कथा-वस्तु का वर्णन होता है। एक ही कथानक प्राक्स ले चल कर, अन्त तक चलता है। उसके पद्य आपस में कथा-सूत्र से मूढ होते हैं, जैसे धागे से माला में मूके। उसका कोई पद्य स्वतन्त्र नहीं होता मुक्तक के समान, अत्युक्त कथा में आबद्ध होता है। इस प्रकार अनेक पद्यों को एक कथा-सूत्र में बद्ध कर के बने, इस अन्ध या प्रबन्धको प्रबन्ध काव्य कहा जाता है। मुक्तक-काव्य किसी कथा में आबद्ध न हो कर, स्वयं स्वतन्त्र चित्र उपस्थित करता है। अतः

एव उसको ( कथा प्रबन्ध में ) मुक्त या मुक्तक कहा जाता है और दूसरे को ( कथाबद्ध होने के कारण ) प्रबन्ध कहा जाता है ।

मुक्तक काव्य ठंड वीर-गाथा काल से लेकर आधुनिक काल तक लिखा गया है । किसी भी काल में से उदाहरण लिये जा सकते हैं । विहारी लाल ने चढ़ी उत्कृष्ट कोटि के मुक्तक काव्य लिखे हैं—

यतरम झाड़च लाल की मुरली धरी लुकाय ।

सौँह करै, भौँहनि हँसै, देन कहे नटि जाय ॥

शब्दों के आच्छादन आदि का पूर्ण चित्र एक दोहे में है । साकार चित्र उपस्थित हो जाता है । आच्छादन की श्रृंखला का देखिये कितना रसमय चित्र उपस्थित किया गया है—

अमिय इच्छाहल मद भरे म्नेत स्याम रत्नार ।

जियत भरन भुकि भुकि परत नित चितवत-इक वार ॥

देखिये एक प्रकृति-चित्र—

कहलाने एकल बमत अहि मयूर मृग बाघ ?

जगत तपोवन सा कियो दीरघ दाघ निश्राघ ॥

प्रबन्ध काव्य का उदाहरण सब से उत्कृष्ट राम-चरित मानस है । आधुनिक काल में प्रिय-प्रवास, साकेत आदि लिखे जा सकते हैं ।

उद्भव शतक में प्रबन्ध और मुक्तक दोनों के गुण मिलते हैं । उस में प्रारम्भ से अन्त तक एक ही कथा चलती है । कृष्ण विरह-व्याकुल गोपियों के पास अपने सखा उद्भव को भेजते हैं । उद्भव वन में जाते हैं, वहाँ के जोगों—गोप-गोपियों आदि—से वार्तालाप करते हैं । अन्त में उनको ज्ञान का उपदेश देते हैं । किन्तु अन्त में उनके प्रेम से प्रभावित हो स्वयं भी भक्त बन्ध कर लौटते हैं । इस प्रकार उद्भव शतक में यह सारी कथा वर्णित है । इसलिए उसमें प्रबन्धता आ जाती है । किन्तु साथ ही इसका प्रत्येक पद्य अपने में पूर्ण एक उत्तम मुक्तक काव्य का उदाहरण भी है । प्रत्येक पद्य एक स्वतन्त्र और पूर्वापर-निरपेक्ष पूर्ण चित्र चित्रित करता है । उसके चित्र के लिए, आगे पीछे के पद्यों से कुछ लेने की आवश्यकता नहीं पड़ती । देखिये एक दो चित्र, उद्भव को अपना सन्देश देते हुए गोपी-विरह में कृष्ण की कथा दृशा होती है—



श्री भगवान् जी ने एक चित्रोपमा और जोड़ दिया है "चित्रोपमा" । उनके मत में "उद्धारण जनक का चित्रोपमा महाकाव्य है, जिसमें प्रथमपाठक सुन्दर का प्राधान्य है ।" प्रथमपाठक सुन्दरता की बात सही होने पर भी चित्रोपमा चित्रोपमा व्यर्थ प्रतीत होता है । क्योंकि चित्रमयता तो सुरतक की सर्वप्रमुख विशेषता है । शिवायति, राम, वधोदर, मरु तुलसी, विहारी, मतिराम, देव, पद्माक्षर, सेनापति भूपर, चमनन्द, प्रसाद, निराला, पन्त, महादेवी पाठि प्रमुख सुन्दरकृतियों के सुन्दर चित्रोपमा हैं, उनमें भाव, रस, रूप, प्रकृति आदि में से किसी न किसी का चित्र चित्र है वरि का बनाया हुआ । अतः उरका वृद्ध कथन व्यर्थ सा ज्ञेयता है । अतः तो उद्धारण जनक को प्रथम काव्य का भेद मगद काव्य मानना चाहिये, जो सुन्दर काव्य की पद्धति में लिखा हुआ है । हम दृष्टि से इसे सुन्दर पद्धति में लिखा हुआ मगद प्रथम-काव्य और या प्रथम का भेद मगद-काव्य मानना चाहिये । ऐसे अधिक संगति प्रतीत होती है ।

६. 'तुलसीदास' नामक काव्य में निराला जी ने तुलसीदास जी के व्यक्तित्व का विकास निम्न प्रकार अंकित किया है, उसका वर्णन करिये और अपने कथन को पुष्ट करने के लिए, आवश्यक उद्धरण भी दीजिये । क्या उसमें रहस्यवाद की कल्पना भी है ?

उत्तर:—'तुलसीदास' में श्री निराला ने तुलसीदास का चरित्र कोई नवीन नहीं लिखा है । तुलसीदास के प्राप्त जीवन चरितों में वशिष्ठ घटनाओं को ही निराला जी ने लिखा है । केवल उनमें से अपने मतलब की कुछ प्रमुख घटनाओं का अपने काव्य में चुनाव कर लिया है । उन्हीं कुछ घटनाओं-का क्रमबद्ध नियोग करके, श्री निराला ने तुलसीदास का आद्योपान्त जीवन चित्रित किया है । उनके स्थूल रूप में कोई अंतर नहीं डाला है । तुलसी उच्च-शिक्षित है, सद्बुध-जात ब्राह्मण है । चित्रकूट की यात्रा करते हैं । पत्नी के मोह में अत्यन्त आवृत्त है । पत्नी से ही उन्हें अन्त में शिक्षा या चेतावनी मिलनी है । इसके पश्चात् वे प्रसिद्ध भक्त, महात्मा, भारत के महान् कवि होते हैं । स्थूल घटनाएँ ज्यों की त्यों हैं । अन्तर केवल हृत्तना है कि तुलसी के अन्य जीवन-चरित्रयताओं ने जहाँ उनके केवल स्थूल, भौतिक जीवन का ही वर्णन किया है, उनके जीवन की प्रमुख क्रांतिकारी घटनाओं के स्थूल

रूप का ही वर्णन करके समस्त कर लिया है, वहाँ निराला जी ने घटनाओं के साथ तुलसी दाम जी की आत्मा और मन को भी साथ लिया है। मनुष्य की बाह्य स्थूल लौकिक क्रियाओं का कारण उसके अन्तर की सूक्ष्म भावनाएँ ही होती हैं। बाहर का यह समस्त मनुष्य-निर्मित जगत् मनुष्य की आन्तःसूक्ष्म भावनाओं की ही बाह्य साकार अभिव्यक्ति है। अतः बिना उस आन्तर जगत् के भी चित्रण किये, मनुष्य के केवल बाह्य जगत् का उतना पूरा चित्रण नहीं हो सकता। जब तक किसी के बाह्य और आन्तर चरित्रों का पारस्परिक-कार्य-कारण भाव से सामञ्जस्य न दिखाया जाय, तब तक वह चित्रण-पूर्ण नहीं मानना चाहिये। निराला जी ने तुलसी-चरित्र में यही विशेषता रखी है। उनके बाह्य जीवन के चित्रण के साथ उन्होंने उनके आन्तर्जीवन का भी उतनी ही विशदता से चित्रण किया है। तुलसी के मानसिक और आध्यात्मिक विकास का भी 'तुलसी दाम' में स्पष्ट चित्र है। तुलसी के जीवन के विविध उतार चढ़ावों, उनके मानसिक उतार चढ़ावों और आत्मा के भी ऊर्ध्व-अधः गमनो का स्पष्ट अभिव्यञ्जन कवि ने किया है। बड़े मनोवैज्ञानिक ढंग में कवि ने तुलसी का मानसिक विकास दिखाया है।

प्रथम कवि ने तुलसीदाम के जन्म काल की भारतीय परिस्थितियों का ओजस्वी वर्णन किया है। भारतीय धर्म, समाज, देश आदि तब मुसलमानों से आक्रांत थे। जनता भटकी हुई थी। इन्द्रिय लोलुपता, भीतता, कातरता, छल-प्रपंच, आदि बुरी वृत्तियों का जोर था। ऐसे भूले भटक अत्याचार प्रस्त समय में तुलसी का प्रादुर्भाव हुआ। मुगलों के अनवरत संघर्ष के पश्चात् प्रारम्भिक अकबर कालमें भारत को अपेक्षाकृत अधिक जाति मिली थी। अत एव कवि ने मुगल शासन का चन्द्रके रूप में वर्णन किया है। भारतीय धीरता का तो यह हाव था—

लड़ लड़ जो रण बाँकुरे समर, हो शयित देश की पृथ्वी पर।

असर निर्जर, दुर्धर्ष, असर, जगतारण, भारत के उर के राजपूत,

उड़ गये आज वे देव दूत।

जो रहे शेष, नृप वेश सूत—ब्रंटी गण।

मुगल शासन को चंद्रिका के रूप में वर्णित किया है—

अप धौतधरा, खिल गया गगन, उर उर को मधुर तापप्रशमन,  
 यहती समीर चिर आलिंगन ज्यों उन्मन, ऋते हैं शशधर मे क्षणक्षण  
 पृथ्वी के अधरों पर निःस्वन ज्योतिर्मय प्राणों के चुम्बन ।

ऐसे ही दुष्काल मे श्रेष्ठ ब्राह्मण वंश में राजपुर गाँव में तुलसी का  
 जन्म हुआ था । निराला जी ने युवक तुलसी से ही जीवन-प्रारम्भ किया है ।  
 तुलसी का सर्व-प्रथम परिचय निराला जी यों देते हैं—

युवकों में प्रथम रत्न चेतन समधीत शास्त्र काव्यालोचन  
 जो तुलसी दास वही ब्राह्मण-कुलरीपक शायत दग, पुष्ट देह, गत-भय  
 अपने प्रकाश में निस्संग्य प्रतिमा का मन्दस्मित परिचय संस्मारक ।

विवाहित तुलसी का जीवन रस-क्रीड़ा में आसक्त था । एक दिन  
 मित्रों के साथ चित्रकूट यात्रा की योजना बन गई । चित्रकूट में तुलसी  
 का अनंत सुन्दर प्रकृति से साक्षात्कार होता है । उस अनंत आनन्द के प्राकृतिक  
 क्षेत्र में जा कर तुलसी आनन्द-स्वरूप आत्मा का अनुभव करते हैं ।  
 अनन्त सुन्दर प्रकृति उन्हें चैतन्य का बोध देती हुई प्रतीत होती है । प्रकृति  
 में केवल चैतन्य नहीं देखता तुलसी, वह अनंत आ 'द, मस्ती और सोन्दर्यका  
 भण्डार थी वह । किन्तु प्रकृति की यह जड़ता ही उन्हें चैतन्य की ओर जाने  
 की प्रेरणा देती है । प्रकृति उन्हें स्थूल सूक्ष्म का अभेद समकारी अनुभूत  
 होती है—

तरु तरु वीरुध वीरुध तृण तृण जाने क्या हँसते मसृण मसृण  
 जैसे प्राणों से हुए अरुण कुछ लख कर . . . . .

जब प्रकृति में स्पष्ट-चैतन्य-सत्ता का अनुभव करते हैं, जो उनके  
 साथ आयन्त आत्मीयता प्रकट करती है ।

कहता प्रति जब “जङ्गम-जीवन ! भूले थे अथ-तक-बन्धु, प्रमन ?” . . . . .

प्रकृति के ऐसे ही चैतन्यानुभव में कवि का मन उन्मन ही  
 जाता है—

बह कर समीर ज्यों पुष्पाकुल वन को कर जाती है व्याकुल  
 हो गया चित्त कवि का त्यों तुल कर उन्मन  
 यह उस शाखा का बन विहंग  
 उड़ गया, नभ मुक्त निस्तरङ्ग



उम ऊर्ध्व आकाश में कवि का मन सदा सृष्टि देवता है। यह संन्या की कृति दया की दीर्घा है, जिस राह प्रकृत सूर्य का जन्मा है। कवि देवता है, वह दया भाग को व्याप्त किये है। कल-स्यस्य भाग्य इस दया के अन्धकार में हुआ समागत को जा रही है —

विधि की इच्छा सर्वत्र श्रद्धा, यह देव प्रथम ही था हृदय पर,  
वे दृष्ट चुके थे डाढ़ सकल जगों में नृणांश्चैव स्यस्यमा । सः पं  
चत्रिय रक्षा में रक्षित सर्व, द्विज गार्ह-हार हत हत नर्तवर्णा का ।

इस्लामी ज्ञान की यह दया सब को व्याप्त किये था। प्रति ने यह दया देगी, "देगी कवि ने, समझा सब—र उया माया। इस दया ( साधारणपिणी ) ने सब को जकड़ रखा है—

इस दया के भीतर हों सब, हों यंत्रा दृशा स्यात् १ परव,  
भूले सब इस तम की श्रमा या यो वर

परन्तु कवि को अनुभव तथा कि इस माया के अन्तर्गत सब मनुष्य के उम पार रवि रूप परमात्मा की ज्ञानि है—

इस अनिलराह के राह प्रार विरगों का गह जगदिन्देव पर  
रविकुल जीवन सुन्दर पर मानस भन गो ।

व्यस्य रूप स सूर्यवता श्रीराम की धोर सदा है कवि का। इस माया के अन्धकार के पार कवि को सूर्य रूप श्रीराम ज्ञान प्राप्त हुए। कवि को यह आत्म-बोध होता है और जीवन का रूप भी प्रतीय हो जाता है—

है वही मुक्ति स्वय रूप, यह रूप-रूप भव-संश रूप,  
वह रक्त, यहाँ जो दुगा भूव, निश्चय है ।

अतः कवि निश्चय करता है, इस उदता की पार भन्के, उम प्रधान-स्वरूप श्रीराम प्रण तक जान का—

करना होगा यह निमिर पार देवता स्वय का मिदिर द्वार  
बहना जीवन प्रपर उंवार में निश्चय, लक्ष्मणा विरोध में उन्ह सार,  
यह स्वय मार्ग पर स्थिर निर्भर जाना, भिन्न भी देह, निज धर निन्दराय ।  
कवि इस माया के अन्धकार क साथ हृन्द सुद्ध करके परम स्वय का

दर्शन करने का निश्चय करता है। वही उसका ज्योतिर्मय असली घर है, वहाँ देह छोड़ कर भी जरूर जाना है। और, इस प्रकार उस ज्योतिर्मय तक जाने के मार्ग को अवरुद्ध किये हुए माया के रुद्धद्वार को तोड़ने के लिए एवं भारत के भारी मोक्षम के जाल को काटने के लिए कवि के प्राण उमड़ पड़े—

कल्मषोत्सार कवि के दुःख, चेतनामियों के प्राण प्रथम वह रुद्ध द्वार का छाया तम तरने को करने को जानोद्विधत प्रहार तोड़ने को विषम बज्र द्वार उमड़े, भारत का भ्रम अपार हरने को।

किन्तु इसी समय उन्हें, माया का, चमत्कार दिखाई देता है। उस सर्व ध्यायिनी छाया के पट पर उन्हें अपनी प्रेयसी पत्नी का चन्द्र-सुख दिखाई देता है—

उस क्षण उम न्याया के ऊपर नभ तम की सी, तारिका सुघर-  
शा पत्नी, दृष्टि में, जीवन पर सुन्दरतम प्रेयसी प्राण संगिनी नाम  
शुभ रत्नावली—सरोज-दाम वामा इस पथ पर हुई वाम सरितोपम।

तुलसी की ऊर्ध्वसुखी वह विचारधारा टूट गई। मन भूमि पर उतर आता है। प्रेम का रंग चढ़ जाता है। कवि को प्रकृति अपनी प्रेयसी के ही सौन्दर्य में रझी दीखती है—

यह वही प्रकृति, पर रूप अन्य, जगमग जगमग सब देश वन्य

सुरभित त्रिणि दिशि-स्वि हुआ धन्य मायाशय ॥

अन्त में उद्विग्न से होकर, अपने मित्रों के साथ, अन्य आसपास के मार्ग से के तीर्थों का दर्शन करते हुए घर आते हैं। पूर्व जन्म के सस्कारवश उनके मन में, जड़, चेतन, माया, ब्रह्म आदि के विषय में, जो अनुभूति हुई थी, अब उसका स्थान गृहिणी का गहरा कामासक्त प्रेम लिये हुए था। घर आकर तुलसी प्रेमानन्द में दिन बिताने लगें। गृहिणी के मायके से लेने आते थे, पर तुलसी भेजते नहीं थे। निराश वापिस लौटते थे। रत्नावली का भाई लेने आकर उसे बतता है कि—

हम कहें बार आ आकर घर लौटे पाकर सूठे उत्तर

क्यों बहिन ! तू नहीं गम उन पर बल करते ?

एक बार तुलसी जब बाजार गए थे तो रत्नावली का भाई लेने

आता है। आकर माता आदि का चजन को आग्रह सुनाता है। ताने भी देता है—

“क्यों दहन। व्याह हो जाने पर घर पहला

केवल कहने को है नहर ? दे सकता नहीं स्नेह आदर ?

पूजे पद हम हमलिप अवर ?” ठग दहला !

और भी ह्य प्रकार की तानाशाही की, जि, महिलायाँ कहती हैं कि क्या वरके हाथ बेच दी है, आदि। अन्त में रत्नावली नत्काल चलने को तैयार हो जाती है। भाई कहता है—

बोला भाई “तो चलो अभी, अन्यथा, न होंगे मफल कमी

हम उनके आ जाने पर जी यह कहता —

रत्नावली चल देती है, “चल दी प्रतिमा, घर अन्धकार अब बढ़ता।” उधर मन्त्रे प्रमो तुलसी के मन में भी बाजार में मोदी केते समय खटक हाँता है—

लेते मोदी जब खटे हाट तुलसी के मन आया उचाट .....

घर आने पर देखते हैं—देखा वह नहीं प्रिया जीवन,

नतनयन भदन दिपयण प्रागज,

आवरण शून्य वे दिना वरण मधुरा के . . .

तुलसी को प्रतीत होता है कि, “यह नहीं आज गृह . . .”। उन का मन डलकी चह प्यारी प्रेमगीति सुनने को अत्यन्त आतुर हो जाता है और वह आतुरता इतनी बढ़ती है कि तुलसी लोक-काज छोड़ कर उधर ही चल देते हैं—

छुटा जग का व्यवहार ज्ञान, पग उठे उसी मंग की अज्ञान,

कुल मान ध्यान श्लथ स्नेह दान सक्षम से ।

मार्ग में प्रकृति का धानन्द लेते हुए, सुख स्वप्न लूटते हुए—

सुनते सुख की वंशी के सुर, पहुँचे रत्न-वर रमा के पुर ।

असुर गृह में सयने तुलसी का सम्मान किया। भाभी ने रत्नावली पर व्यंग्य किया, “यह पहचान रत्न की।” अर्थात् रत्नावली रत्न की पहिचान तुलसी को है। इसीलिए वे एक दिन भी उसके बिना नहीं उहरते। यह व्यंग्य रत्नावली को अत्यन्त अस्वस्थ हुआ—

जल गये व्यंग्य से सकल अंग, चमकी चबहग ज्वाला तरंग,  
पर रही मौन घर अप्रसंग वह याला.....

पर रत्नावली ने बात बदल कर सहन किया। पति की बुद्धि पर उसको अत्यन्त क्रोध आया। रात को भोजनादि के पश्चात् शयन कक्ष में तुलसी प्रतीक्षा में जागते रहे। रत्नावली आई, पर आज उसके मन में विद्रोह और रोष की ज्वाला उठ रही थी। उसकी दशा ऐसी थी—

विररी छूटी गफरी अलकें, निष्पात नयन — नीरज पलकें,  
भयातुर पृथु उर की छलकें उपशमिता ...  
.. वह खड़ी शीर्ष प्रिय भाव मग्न निरुपमिता ।

कुछ देर इसी प्रकार निश्चल खड़ी रह कर वह अन्त में “स्वर में ऋरुर् जीवन भर कर ज्यो बोली,”

अचपल ध्वनि की चमकी चपला, बल की महिमा योली अवला  
जागी जलपर कमला अमला मति डोली ।

उसने तुलसी को बिना बुलाये आने पर, उसी भाव में, लताडा उनकी कामुकता पर—

“धिक् ! धाण तुम घां अनाहूत, धो दिया श्रेष्ठ कुल धर्म धूत,  
राम के नहीं काम के सूत कहलाये ! हो यिके जहाँ तुम बिना दाम,  
वह नहीं और कुछ हाड चाम । कैसी शिक्षा कैसे विराम पर आये !”

ऐसी तीखी फटकार सुनकर तुलसी के प्रथम उद्बुद्ध किन्तु माया के आवरण में फिर सुप्त पूर्व संस्कार जाग उठे—

जागा जागा संस्कार प्रवल रे गया काम तत्क्षण वह जल  
दखा वामा वह न थी अनल प्रतिमा वह, इस और ज्ञान उस और ज्ञान  
हो गया भस्म वह प्रथम भान, छूटा जग का जो रहा ध्यान, जड़िमा वह ।

यहां फिर कवि रहस्य-दर्शन की ओर उन्मुख होता है। तुलसी को सामने खड़ी नील वसना साक्षात् सरस्वती दिखाई दी। कवि उसके साथ ही ध्यानावस्थित, भूजगत् को छोड़कर ऊर्ध्व-नामी उड़ने लगता है। ऊपर अन्त-

रिक्त में एक और समुज्वल तारक का दर्शन होता है, जिसका नीच वर्ण है। भारती क्रमशः मन्द-दीप्ति हो उसी में लीन हो जाती है। उस तारक की आभा भी क्षीण हो जाती है। अस्वर निस्तब्ध हो जाता है और हृन्द सब मिट जाते हैं। केवल आनन्द अवशिष्ट रह जाता है। यहां भी रहस्य-वर्णन है।

तुलसी को वहां श्री राम ब्रह्म की मूर्ति के दर्शन होते हैं। उसमें ही भारती या सरस्वती लीन हो जाती है। अन्त में निर्विकल्प समाधि दशा में सब कुछ शून्य निस्पन्दमय हो जाता है। तुलसी की आँखें बन्द हो जाती हैं—“ये मुँदे नयन ज्ञानोन्मीलित”। इस निर्विकल्प दशा से नीचे उतरने पर, उन्हें अन्तस्तल में एक दिव्य वाणी सुनाई दी (संभवतः कवि का अभिप्राय अन्तःकरण या आत्मा की आवाज से है, जो कि योगिगण समाधि दशा में सुनते हैं)। वह वाणी उन्हें ज्ञान के सूर्योदय के दर्शन करा कर, चेतना दे रही थी कि उठो, अथ तो ज्ञान के सूर्य का प्रकाश फैल चुका है—

जागो जागो आया प्रभात  
 बीती वह बीती अंधरात  
 मरता भर ज्योतिर्मय प्रपात पूर्वाचल,  
 बांधो बांधो किरणें चेतन  
 तेजस्वी हे तमजिज् जीवन !  
 आती भारत की ज्योतिर्धन महिमा बल।  
 होगा फिर से दुर्धर्ष समर  
 जड़ से चेतन का निशिवासर  
 कवि का प्रति छवि से जीवन हर जीवन भर  
 भारती इधर हैं उधर सकल  
 जड़ जीवन के सचित कौशल  
 जय, इधर ईश हैं, उधर सबल माया कर।  
 ❀ ❀ ❀ ❀  
 देश काल के शर से विघ्न कर  
 यह जागा कवि अशेष छवि घर

इसका स्वर भर भारती मुखर होएगी”

कवि का निश्चय हो जाता है कि जड़ माया से युद्ध होगा । उसकी पीठ पर भारती का बल है । एक ओर ईश्वर है; दूसरी ओर माया है । कवि का संघर्ष होगा जीवन भर । कवि अपनी भारती द्वारा यह युद्ध चलायगा । ध्यानावास्थित दशा में ही तुलसी ने यह सय अन्तर्वाणी का श्रवण किया । अन्य किसी को कुछ पता नहीं लगा । कवि की साधना जाग उठी । ज्ञानोदय हो चुका था । तुलसी ने देखा सामने पत्नी छल-छलाई आँखों वाली खड़ी थी, उसे अनुभव हो रहा था कि वह त्रियोग सर्वदा का है । तुलसी बोले—

“जो दिया मुझे तुमने प्रकाश  
श्रव रहा नहीं लेशावकाश रहने का  
मेरा उसमे गृह के भीतर,  
देखूँगा नहीं कभी फिर कर;  
लेता मैं जो वर जीवन भर बहने का”

तुलसी चल दिये । उनके हृदय में वही पूर्व परिचित विश्वाश्रय महि-  
माधर श्री राम मूर्ति फिर जागृत हो चुकी थी और उन्हें “प्राचीदिगन्त में  
रवि रेखा” दिखाई दी । ज्ञान के इस सूर्य का दर्शन तुलसी को हो  
रहा था ।

निराला जी अद्वैतवादी भारतीय वेदान्ती हैं । अद्वैतवाद का  
रहस्य इसीलिए उनके काव्य में प्रायः मिलता है । तुलसीदास काव्य में  
भी रहस्यवाद की मूलक स्थान-स्थान पर है । चित्रकूट में तुलसी की ऐसी  
ही रहस्यमयी आन्तर्दशा का चित्रण है । पश्चात् पत्नी द्वारा फटकारे जाने  
पर तुलसी फिर उसी रहस्य दशा का अनुभव करते हैं । आन्तर रहस्य  
भावनाओं के ही चित्रण का कवि का प्रयास रहा है प्रमुखतया । काव्य की  
शैली भी वैसी ही छायावाद रहस्यवाद वाली है—जिस में, संकेत और रू.कों  
के द्वारा लक्ष्यव्यञ्जनात्मक पद्धति में सूक्ष्म रहस्यों का चित्रण होता है ।  
भावनाओं को साकार रूप में चित्रित करने की विशेषता भी तुलसीदास में  
आई है । तुलसी की भावनाएँ साकार बन उसे ज्ञान और चेतना देती हैं । तुलसी  
के मानसिक चित्रण का प्रमुख आधार है काव्य में । अतः सिद्ध है कि तुलसी

दास प्रारम्भ से अन्त तक रहस्य-वादी काव्य है। आलोचकों ने तुलसीदास को कामायनी की श्रेणी में रखा है। कामायनी और तुलसीदास दोनों द्वाया-वादी शैली में लिखे हुए मनोवैज्ञानिक और आध्यात्मिक प्रबन्ध-काव्य हैं। द्वायावादी काव्य से प्रबन्ध श्रेणी में आने वाले ये ही दो काव्य हैं, भिन्न में कथा के साथ आध्यात्मिक रूपक भी साथ-साथ अभिव्यक्त होता चलाता है।

७. साकेत में उर्मिला का अधिक गीना काटव-कला की दृष्टि से श्रद्धा लगता है या खटकता है ? हमारी दया की पात्री होने के साथ ही साथ क्या वह हमारी श्रद्धा की पात्री भी बन सकती है ?

उत्तर—( देखिये प्रश्न पत्र ३ प्रश्न २ संवत् २००५ )

८. अहिंसा, क्षमा और प्रतिशोधके समन्वयमें कुरुक्षेत्र नामक काव्य का क्या सन्देश है ? आवश्यक पंक्तियाँ उद्धृत कर के, उसकी न्यायों कीजिए और उसके समर्थन और विरोध में अपना स्वतंत्र मत भी लिखिये।

उत्तर—कुरुक्षेत्र काव्य का प्रसंग उस समय से प्रारम्भ होता है; जब कि महाभारत समाप्त हो चुका है और शान्ति पर्व का प्रारम्भ होता है। समस्त महाभारत में यह पर्व धार्मिक निरूपण की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण है। धर्म के अनेक विशेष प्रश्नों और दर्शन की अनेक विशेष गुत्थियों के परिहार के दृष्टिकोण से यह पर्व महाभारत का सार माना जाता है। युद्ध के महा विनाश और नरमेघ को देखते हुए युधिष्ठिर का मन अत्यन्त विचलित हो उठता है। उसे लगता है, जैसे वह अत्यन्त स्तब्ध है, जिसने अपने स्वार्थ-राज्य प्राप्ति और प्रतिशोध-के लिए इतना महा विनाश समुपस्थित किया। उसे अपनी विजय मानव-रक्त में सनी दिखाई दी। वजाय हर्ष के, उसके हृदय में वीर पश्चात्ताप और विरक्ति की अग्नि दहक उठती है। उसे लगता है, जैसे उसने युद्ध में दुर्योधन को ललकार कर महा पातक किया है, उसे सब कुछ सहन कर के भी शान्ति रखनी चाहिये थी, वह महा विनाश-क्रिया होता, अपनी क्षमा-सहन शीलता-त्याग, तपस्या और प्रेम से ही दुर्योधन को जीता होता, वह भीख मांग लेता, पर वह आवृ-संहार न उपस्थित

करता । विजयी युधिष्ठिर, अपने स्वार्थ पर, अपनी प्रतिशोध वृत्ति पर, अपने राज्य-लोभ पर, अपने अभिमान पर, अपने अज्ञान पर और अपनी अज्ञानता पर शर्म बहा रहा है । उसके हृदय में घोर विपाद और याकुलता का साम्राज्य है । युद्ध उमे समस्त आपदाओं और पापों का कारण दिखाई देता है । हिंसा घोर पाप दिखाई देती है । वह अपने को युद्ध का प्रधान कारण मान कर बहुत धिक्कार रहा है । अपनी इन्हीं शक्तियों के समाधान के लिए धर्मराज मरण शैया पर पड़े भीष्म के पास पहुँचता है और अपना हृदय उनके सामने खोलता है । ऐसी ही शक्ताएँ युद्ध के विषय में अर्जुन के हृदय में भी उद्भूत हुई थीं और वह युद्ध स्थल छोड़ कर भागने को तैयार हो गया था । वहाँ उसकी शक्तियों का निवारण श्री कृष्ण ने तब ज्ञान देकर किया था । आत्मा, परमात्मा और जगत् का हस्य समझाया था । अन्याय के सामने से शस्त्र डाल कर, कायरता पूर्वक, आत्मा का बाना पहिन कर भाग जाना, उन्होंने सत्र धर्म के विरुद्ध ठहराया था । अन्यायी आततायी के हनन के लिए हिंसा हिंसा नहीं है । युद्ध भी किसी समय आवश्यक हो जाता है । अत्रिय का उस समय भागना कर्तव्य-व्युत्ति है । और मरता है, आत्मा नहीं । सगे सम्बन्धी सब लौकिक सम्बन्ध है, कर्तव्य-मार्ग में बाधक नहीं होने चाहिये । इत्यादि उपदेश दे कर, कृष्ण ने अर्जुन की अज्ञान-जनित कायरता का निवारण कर के, उसको युद्ध में प्रवृत्त किया था । युद्ध के पश्चात्, युद्ध शान्ति आदि के विषय में न्यायान्याय की शक्ता धर्मराज के हृदय में होती है, जिसका निवारण कृष्ण के जैसे ही समाधानों और सिद्धान्तों से पितामह करते हैं । उनके भी आधार भूत सिद्धान्त वे ही गीता वाले हैं, जो वस्तुतः समस्त उपनिषदों आदि धर्म दर्शन शास्त्रों का निचोटा रूप हैं, उनका समन्वय केवल कृष्ण का प्रपना है । भीष्म भी युधिष्ठिर की शक्तियों का समाधान करते हुए अहिंसा, धर्मा, प्रतिशोध आदि धर्म के विशेष प्रश्नों का उत्तर देते हैं, अपने ज्ञान और शास्त्र के आधार पर । लेखक ने उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर अपने काव्य में अहिंसा ज्ञान आदि के विषयमें विचार अभिव्यक्त किये हैं । उनको रखने की शैली और अपने युग के दृष्टिकोण से उन को देखने की मौलिकता कवि



की अपनी है। यत्र तत्र उसने काव्य में उन्हीं सिद्धान्तों की आधुनिक रूप में व्याख्या की है अथवा उन्हीं के आधार पर अपने विचार अभिव्यक्त किये हैं। उन सिद्धान्तों की आलोचना या समीक्षा करते समय यह उपयुक्त तथ्य अवश्य ध्यान में रहना चाहिये। काव्य में कवि ने इन भावनाओं का स्पष्टीकरण जिस रूप में किया है, उसका रूप संक्षेप में निम्न प्रकार से है।

सर्वप्रथम कवि युधिष्ठिर के मन की व्याकुलता का बड़ ग़ोजस्वी और करुणा-जनक चित्रण करता है—

रक्त से साने हुए इस राज्य को यत्र हो कैसे सकूँगा भोग मैं ?

आदमी के खून से है यह सना और है इस में लहू अभिमन्यु का।

उसे लगता है, जैसे हार दुर्योधन की नहीं हुई है, उसकी हुई है। अन्न में अपने शङ्का और पश्चात्ताप के भण्डार को लिये पितामह के पास पहुँचता है—

हाय पितामह ! हार किस की हुई है यह ?

ध्वंस अवशेष पर सिर धुनता है कौन ?.....

+ + + +

जानता कहीं जो परियाम महा भारत का

तन यत्न छोड़ मैं मनोबल से लड़ता,

तप से सहिष्णुता से त्याग से सुयोधन को

जीत, नई नींव इतिहास की मैं धरता।

और कहीं बज्र गलता न मेरी आह से जो

मेरे तप से नहीं सुयोधन सुधरता,

तो भी हाय यह रक्त पात नहीं करता मैं

आइयों के संग कहीं भीख माँग मरता।

+ + + +

कृष्ण कहते हैं युद्ध अनघ है किन्तु मेरे

प्राण जलते हैं पल पल परिताप से

× × × ×

मानव को देख आंखें आप भुक जातीं मन

चाहता अकेला कहीं भाग यन जाऊंगा ।—

इस प्रकार शक्ता सुग कर भीष्म युधिष्ठिर को समझाते हैं। युद्ध की फिलासफी समझाते हैं और उसकी अनिवार्यता बताते हैं। हिंसा ही किसी समय उपाय रह जाता है, मनुष्य के सामने, अन्याय के प्रतिकार अथवा अपमान का प्रतिशोध लेने के लिए। भीष्म तूफान का रूपक देकर समझाते हैं कि वह प्रकृति-प्रकोप वन्य जीवजन्तु, लता वृक्ष आदि सब को नष्ट कर देता है। वह निष्कारण नहीं है। निदाघ की उष्णिमा से प्रकृति में जो विकार उपस्थित हो जाता है, उसी के निष्कासन या शमन के लिए यह संहार होता है। यह प्राकृतिक है, सकारण है। जो वृक्ष आदि इस से बच रहते हैं अपनी दृढ़ता के कारण, उनको इस विनाश पर पश्चात्ताप करने की आवश्यकता नहीं है। युद्ध भी मानव मन के विकारों के परिणाम-स्वरूप ही उपस्थित होता है। पहिले ये विकार कुछ व्यक्तियों में उठते हैं, फिर समुदाय में फैल जाते हैं। फिर युद्ध का ध्वालामुखी फूट उठता है। उस समय यह भाव संक्रामक हो जाता है—युद्ध का उन्माद संक्रमशील है। उस दशा में उन विकारों के प्रशमन के लिए युद्ध अनिवार्य हो जाता है, आततायी के हनन के लिए—

रुग्ण होना चाहता कोई नहीं

रोग लेकिन आ गया जब पास हो

तुल्य औपधि के सिवा उपचार क्या ?

शमित होगा वह नहीं मिष्टान्न से।

वस्तुतः कोई भी कार्य स्वयं कोई पाप पुण्य नहीं है। पाप-पुण्य का आधार उस कार्य की कारण-भूत भावना के ऊपर निर्भर है—“मुख्य है कर्ता-हृदय की भावना।” इस लिए पाप-पुण्य की कोई सीमा नहीं निश्चित की जा सकती। युद्ध तब तक अनिवार्य है, जब तक स्वार्थ खूब फल फूल रहा है। जब तक स्वार्थ दूर नहीं होगा, “युद्ध तब तक विश्व में अनिवार्य है—

और जो अनिवार्य है उसके लिए

स्निग्ध या परितप्त होना व्यर्थ है,  
तू नहीं लड़ता न लड़ता आग यह

फूटती निश्चय किमी भी व्याज से ।

युद्ध की अनिवार्यता की दशा में युद्ध से ही कार्य चलता है । वहाँ त्याग तपस्या आदि काम नहीं देते । धर्म तप आदि वृत्तियाँ व्यक्ति की शोभा हैं, किन्तु समुदाय का प्रश्न होने पर इन को भूलना पड़ता है—  
“किन्तु उठता प्रश्न जब समुदाय का, भूलना पड़ता हमें तप त्याग को ।”

त्याग तप कहना समा से भीग कर

व्यक्ति का मन तो बली होता मगर

हिंस्र पशु जब घेर लेते हैं उम्मे

काम आता है बलिष्ठ शरीर ही ।

कौन केवल आत्मबल से जूम कर

जीत सकता देह का संग्राम है ?

पाशविकता खड्ग जब लेती उठा

आत्मबल का एक वश चलता नहीं ।

युद्ध की अनिवार्यता, आवश्यकता आदि के विषय में लेखक के विचार मान्य होने पर भी, पशु बल और आत्म-बल के विषय में उसके उपर्युक्त विचार असंगत हैं । कारण, आत्मबल के सामने पशु-बल क्या प्रकृति के भी बल की पराजय होती है, ‘साधने हि नियमोजन्य जनानां, योगिनान्तु तपसा खिल सिद्धिः’ (नैषध) । किन्तु हाँ समुदाय के प्रश्न में आत्म-बल को व्यावहारिक रूप इसलिए नहीं दिया जा सकता कि समुदाय में ही आत्म-बल सम्भव नहीं होता । यदि समस्त समुदाय ही आत्म-बल सम्पन्न हो तो पशु-बल निष्फल हो जायगा । कवि ने एकत्र इसी प्रसङ्ग का राम का उदाहरण भी दिया है कि राजसों के अत्याचारों से राजा राम के युद्ध ने की, न कि ऋषियों के आत्म-बल ने । किन्तु कवि भूल जाता है कि रावण-हन्ता राम उन्हीं आत्म बल सम्पन्न ऋषियों के सामने नत-मस्तक थे, उन्हीं से समस्त विद्याएँ प्राप्त की थीं । राम-चरित का यह रहस्य

विषयान्तर हैं, किंतु लेखक का पशु-यत्न और आत्म-यत्न के विषयमें उपर्युक्त कथन भ्रान्त है। युद्ध अनिवार्य तब है, जब आत्मयत्न न हो, उस समय युद्ध वा हिंसा वा शारीरिक शक्ति के सिवा अन्य कोई अवलम्ब नहीं रहता। सारा भेद व्यक्ति और समुदाय के कारण पड़ता है।

अब रही युद्ध की तुलना में शान्ति या क्षमा की भावना और प्रतिशोध की ज्वाला। क्या युद्ध की अनिश्चित शान्ति हर हालत में काम्य है? क्या वह प्रत्येक मूल्य पर क्रय है? अन्यायी अत्याचारी को क्षमा देकर शान्ति स्थापित रखी जाए? उसको दण्ड न दिया जाय वा उससे अन्याय का प्रतिशोध (बदला) न लिया जाय? इनके विषय में भी लेखक ने विचार अभिव्यक्त किये हैं। शान्ति काम्य है, युद्ध निन्द्य है, परन्तु कृत्रिम शान्ति किसी काम की नहीं। अन्याय और अनीति पर, दण्ड के बल से, रखी हुई शान्ति शान्ति नहीं है, न वह स्थायी है, कभी न कभी वह युद्ध के रूप में भटक उठेगी—

समर निध है धर्मराज, पर  
कहो शान्ति वह क्या है,  
जो अनीति पर स्थित होकर भी  
बनी हुई सरला है ?  
हिलो डुलो मत हृदय रक्त  
अपना मुक्कको पीने दो  
अचल रहे साम्राज्य शान्ति का  
जियो और जीने दो !

ऐसी कृत्रिम शान्ति को भंग करने एक न एक दिन त्रस्त जन अवश्य उठ खड़े होंगे। उस समय उन पर शान्ति भंग का दोष नहीं है। दोष उनका होगा, जिन्होंने शान्ति भंग करने के कारण उपस्थित किये। और नहीं वह वास्तविक शान्ति ही है। वास्तविक शान्ति तो तभी सम्भव है, जब विश्व में न्याय का राज्य हो, सब में समभाव हो—

“न्याय शान्ति का प्रथम न्याय है,”

×

×

×

×



पीछे जय जगमग है ।

अन्याय के सामने निर्बल होकर क्षमा का भाव धारण करना नपुंसकता है । क्षमा के विषय में ये विचार सर्वथा संगत हैं । क्षमा क्षमतावापु को ही शोभा देती है, निर्यत्न की तां कायरता बन जाती है । उससे कोई कार्य सिद्ध नहीं होता । राम ने क्षमा धारण करके समुद्र से तीन दिन मार्ग मांगा, उसने नहीं दिया । अन्त में राम का क्रोध और शक्ति देख कर भागा हुआ आया । राम ने उसे क्षमा कर दिया । यह प्रशंसा के योग्य है । किन्तु राम यदि क्षमा धारण किये बैठे ही रहते तो कोई प्रयोजन सिद्ध नहीं होता । कवि शक्त की इस वास्तविक क्षमावृत्ति के सामने, प्रतिशोध वृत्ति को भी नीचा स्थान नहीं देना चाहता । आततायी या अन्यायी के प्रति प्रतिशोध की भावना भी वीरों का धर्म है । वह वीर क्या जो मान में ठोकर लगने पर गेंद की तरह न उछले और अपमान या अन्याय को सामने बैठा देखता रहे—

प्रतिशोध से है होती शौर्य की शिखाएं दीप्त

प्रतिशोध-हीनता नरों में महा पाप है ।

छोड़ प्रति-वैर पीते मूक अपमान वे ही

जिनमें न शेष शूरता का बन्धिताप है ।

चोट खा सहिष्णु य' किस भांति, तीर—

जिसके निपंग में करों में दृढ़ चाप है ?

जेता के विभूषण सहिष्णुता क्षमा हैं, किन्तु—

हारी हुई जाति की सहिष्णुताऽभिशाप है ।

ऐसे स्थल पर दोष आततायी का है । अपमान पर वीर में प्रतिशोधाग्नि भड़क उठना स्वाभाविक है, कोई उसे क्यों भड़काये—

धर्म है हुताशन का धधक उठे तुरन्त,

कोई क्यों प्रचण्ड वेग वायु को बुलाता है ?

किन्तु वहाँ दोष किसका है ?—

शुद्ध को बुलाता है अनीतिध्वजधरी या कि

वह जो अनीति भाल पे दे पांव चलता ?.....

... कौन है बुजाता युद्ध ? जाल जो बनाता ?

या जो जाल तोड़ने को द्रुद्ध काल सा निकलता ?

ऐसी जगह क्षमा या शान्ति बरतना मनुष्य की पराजय है—

सहना उसे हो मौन हार मनुजत्व की है,

ईश की अवज्ञा घोर पौरुष की श्रान्ति है ।.....

ऐसे स्थान पर शान्ति से मनुष्य की मनुष्यता की कीर्ति खोई

जाती है—

नर की कीर्ति-ध्वजा उस दिन

कट गई देश में जड़ से,

नारी ने सुर को टेरा

जिस दिन निराश हो नर से ।

नर का धर्म है—

सब से बड़ा धर्म है नर का

सदा प्रज्वलित रहना,

दाहक शक्ति समेट स्पर्श भी

नहीं किसी का सहना ।

आग हथेली पर सुलगा कर

सिर का हविष् चढ़ाना

सूर धर्म है जग को अनुपम

बलि का पाठ पढ़ाना ।

अपमान के स्थान पर सोच विचार में पढ़ने से वीरता नष्ट होती है—

बात पूछने को विवेक से

जभी चीरना जाती

पी जाती अपमान पतित हो

अपना तेज गंवाती ।

इस प्रकार, कवि ने अहिंसा क्षमा प्रतिशोध आदि के विषय में अपने विचार अभिव्यक्त किये हैं । अधिकांश में उसका आधार गीता या शान्तिपर्व ही है, अतः मूलसिद्धान्तों के विषय में कोई विवाद नहीं हो सकता ।

दर्शन और धर्म-विज्ञान के सर्व सम्मत सिद्धान्त हैं वे। अहिंसा, क्षमा, त्याग, तपस्या, प्रतिशोध वृत्ति का त्याग उदात्त भावनाएं हैं, मनुष्य की उच्चता की प्रतीक भूत, किन्तु लौकिक व्यवहार में सर्वत्र ही इनका पालन संभव नहीं। संसार में जीवित रहने के लिए प्रचण्ड वीर भाव चाहिये—

जानता हूँ किन्तु जीने के लिए  
चाहिये अद्भार जैसी वीरता  
पाप हो सकता नहीं वह शुद्ध है  
जो खड़ा होता ज्वलित प्रतिशोध पर  
छीनता हो स्वयं कोई और तू  
त्यागतप से काम ले यह पाप है।  
पुण्य है विच्छिन्न कर देना उमे  
बढ़ रहा तेरी तरफ जो हाथ है।

हां, जहाँ तक व्यक्तिगत साधना का प्रश्न है, शान्ति, क्षमा, अविरोध, अहिंसा आदि की शक्ति निर्विवाद सिद्ध है। योग दर्शन के अनुसार क्षमा अहिंसा आदि की प्रतिष्ठा (निद्धि) होने पर, ऐसे व्यक्ति की सन्निधि में वैर का त्याग हो जाता है। क्षमा-अहिंसा-सिद्ध पुरुष के पास में हिंसक जीव भी हिंसा का त्याग कर देगा, मनुष्य का वैर भाव तो क्षण में जाना रहेगा। योगी की अहिंसा उस समय अपने पार्श्ववर्ती क्षेत्र को अभिव्याप्त कर लेती है। परन्तु इन उदात्त भावनाओं का सामूहिक रूप में प्रयोग अन्याय और अत्याचार के प्रतिरोध के लिए लोक में अव्यवहार्य है। कारण, समुदाय में सब के सब अहिंसा आदि को सिद्ध नहीं कर सकते। अतएव समुदाय के लिए अहिंसा के स्थान में हिंसा और क्षमा के स्थान में प्रतिशोध का ही व्यवहार आवश्यक होता है, नहीं तो विफलता होगी, अपमान और अत्याचार सहन करने होंगे। किन्तु यदि वस्तुतः समुदाय ही किसी प्रकार क्षमा-अहिंसा-सिद्ध हो तो आततायी का मन-परिवर्तन निश्चित है। अहिंसा क्षमा, प्रतिशोध आदि के विषय में कुरुक्षेत्र के विचार और उनकी समीक्षा यही है, हमारे मत से।

६. निम्नलिखित में से किन्हीं चार पर टिप्पणियाँ लिखिये—

(क) वक्रोक्ति, (ख) उपनागरिका वृत्ति, (ग) द्रुत विलम्बित छन्द;



(घ) लोकोक्ति अलंकार, (ङ) चिरन्तन सत्य, (च) स्फुटनहीन वस्तुवाद, (छ) प्राकृतिक दर्शन (ज) इडा, (झ) यथार्थवाद, (ञ) स्रष्ट काव्य, (ट) प्रतीक विधान, (ठ) प्रगीत मुक्तक ।

उत्तर:—(क) काकुवक्रोक्ति शब्दालङ्कार होता है । जहाँ वक्ता की बात का श्रोता श्लेष या काकु ( कण्ठध्वनिविकार ) के द्वारा वक्ता के अभिप्रेत अर्थ से भिन्न अर्थ निकाले, वहाँ यह अलंकार होता है । श्लेष-मूलक और काकुमूलक नाम से इसके दो भेद माने गए हैं । यथा श्लेष-मूलक—

को तुम ? हरि प्यारी ! कृष्ण वानर को पुर काम ?

इसमें कृष्ण का परिचय पूछे जाने पर वे अपना हरि नाम बताने हैं । राधा हरि का दूसरा अर्थ ( वन्दर ) ले कर उन से पूछती हैं कि “गांव में वन्दर का क्या काम ?” यहाँ हरि शब्द के श्लेष से दो अर्थ हैं, अतः श्लेष-मूला है । काकु का जैसे—

“दस बज गये हैं, वह नहीं आयगा ।” इसी को यदि दूसरा व्यक्ति प्रश्न के लहजे में यों कहे कि “दस बज गये, वह नहीं आयगा ?” तो इसका अर्थ विधि रूप लगता है कि अवश्य आयगा । बिना प्रश्न के स्वर-विकार या काकु के, निषेध सूचक अर्थ रहता है ।

(ख) उपनागरिका वृत्ति काव्य-वर्णों की रसानुरूप एक विशिष्ट योजना, संघटना का नाम है । माधुर्य गुण के अभिव्यंजक वर्णों वाली, न्यून-समास वाली, कोमल शब्द-सघटना को उपनागरिका वृत्ति कहते हैं । माधुर्य व्यंजक वर्ण टवर्ग को छोड़ कर कवर्ग, चवर्ग, तवर्ग, पवर्ग के सब व्यंजन और ह्रस्व र एव या होते हैं । अनुस्वार युक्त व्यंजनो का भी इसी में प्रहण है । इसके मधुरा, वैदर्भी आदि अन्य नाम भी हैं । यथा—

अङ्ग अनङ्ग सुरङ्ग रंगे ।

(ग) द्रुत विलम्बित छन्द षण्णिक वृत्त होता है । जिस छन्द में नगण भगण, भगण और रगण हों, वह द्रुतविलम्बित छन्द होता है । कोमल—शृङ्गार ( विशेषतः विप्रलंभ ), करुणा, शान्त आदि-रसों में इसका विशेष प्रयोग होता है—

यह अभायुकता तम पुञ्जकी सद मकी नहीं तारक मण्डली ।

वह प्रिकाम विवर्द्धन के लिए निकलने नभ में लगी ॥

(घ) लोकोक्ति अलंकार वहां होता है जहाँ कवि काव्य में लोकोक्तियों का प्रयोग करता है। उदाहरणार्थ हरि श्रौध जी का योल-चाल नामक ग्रन्थ लिया जा सकता है, जिसमें समस्त में लौकिक मुहावरों और लोकोक्तियों का काव्य बद्ध प्रयोग हुआ है।

(ङ) चिरन्तन सत्य उग्र सत्य को कहा जाता है, जो अनादिकाल से है, ध्रुव है, वर्तमान और भविष्य में सत्य ही रहेगा, जो त्रिकालाबाध्य है।

(च) स्पंदन हीन वस्तु वाद ऐमे भौतिकतावाद या स्थूल वाद को कहा जाता है, जो स्थावर हो, जडवत् निश्चल हो, जिसमें क्रिया न हो, जिसमें कोई प्रगति न हो या जिसमें जीवन और उसके विकास की प्रक्रिया न हो।

(छ) प्राकृतिक दर्शन प्रकृति सम्बन्धी दार्शनिक सिद्धान्त को कहते हैं। प्रकृति को कौन किस दृष्टिकोण से देखता है, वह उसका प्राकृतिक दर्शन है। कोई प्रकृति को सजीव समझता है, कोई निर्जीव। ये दो भिन्न प्राकृतिक दर्शन हैं। या प्रकृति के दार्शनिक की दृष्टि से दर्शन को प्राकृतिक दर्शन कहा जा सकता है।

(ज) इडा बुद्धि का नाम है। इसी को प्रज्ञा भी कहा जाता है। श्री प्रयाद जी के कामायनी काव्य में इडा एक विशेष साकार पात्र रूप में चित्रित हुई है।

(झ) वस्तु के यथार्थ—ज्यों की त्यों—वास्तविक रूप को ही कहना यथार्थवाद है। यथार्थ वात कहने का सिद्धान्त यथार्थवाद है। साहित्य में ऐसे लेखकों को यथार्थवादी कहा जाता है, जो वस्तु के यथार्थ रूप का वर्णन चित्रण करते हैं और उसे अपनी कल्पना या भायुकता का रंग देकर नहीं उभस्थित करते। यथार्थवाद कल्पनावाद से ठीक विपरीत है।

(ञ) खण्ड काव्य प्रबन्ध काव्य का भेद है। प्रबन्ध काव्य में किसी के समस्त जीवन का सर्वाङ्ग वर्णन होता है, उसके जीवन की समस्त प्रमुख घटनाओं का क्रम-बद्ध वर्णन रहता है। किन्तु खण्ड-काव्य में जीवन के किसी एक ही खण्ड अथवा भाग का वर्णन रहता है, समस्त जीवन का पूर्ण चित्रण नहीं होता। वैसे, रचना-शैली प्रबन्ध काव्य के ढंग की होती है।

उसमें कोई अन्तर नहीं होता। उदाहरण के लिए, जयद्रथ-वध, कुरुक्षेत्र आदि लिये जा सकते हैं, जिनमें किसी विशिष्ट व्यक्ति के जीवन के किसी खण्ड-विशेष का वर्णन हो।

(ट) प्रतीक-विधान प्रतीकों की योजना या नियमों को कहते हैं। प्रतीक का अर्थ चिन्ह या Symbol होता है। जहाँ कवि वस्तु के गुण साम्य, रूप-साम्य अथवा प्रभाव-साम्य के आधार पर उसका प्रतिनिधि चिन्ह या प्रतीक स्थिर कर लेता है और उसकी जगह उसका प्रयोग करता है तो वह प्रतीक-विधान है। छायावादी कवियों ने इस प्रकार की प्रतीक-योजना का अपनी चित्रात्मक शैली में विशेष प्रयोग किया है। इन सभी कवियों का प्रतीक विधान छायावादी सिद्धान्तों के अनुसार है।

(ठ) प्रगीत मुक्तक मुक्तक-पद्धति में गीत में गाई जाने योग्य काव्य-रचना को कहा जाता है, जिसमें किसी रस, भाव, आदि का पूर्ण चित्र होता है। प्रगीत मुक्तक अंग्रेजी के लीरिक काव्य के ढग का काव्य होता है। इसमें कवि अपनी ही प्रेम, करुणा, आनन्द आदि की व्यक्तिगत भावनाओं का चित्रण या अभिव्यंजन करता है। रचना गाने योग्य गीतों के रूप में होती है। वे गीत कोई शास्त्रीय राग रागनियों आदि में बांधकर लिखता है और कोई अपने भाव के अनुसार, उसमें स्वयं ध्वनि, यति, गति, लय आदि का विधान करते हैं। सगीत के निश्चित राग आदि से वे पूर्ण मुक्त होते हैं। पाश्चात्य ढग के गीत इसी ढाढ़ की शैली के होते हैं। अतः प्रगीत मुक्तक वह काव्य है, जिसमें कवि मुक्तक गीतों के रूप में, अपने ही सुख दुःख, प्रेम, करुणा आदि की व्यक्ति-भावनाओं का चित्रण अभिव्यंजन करता है। वे गीत प्रगीत मुक्तक काव्य होते हैं। जैसे निम्न श्री महा. देवी वर्मा का एक गीतांश—

क्या पूजा क्या अर्चन रे ?

उस असीम का सुन्दर मन्दिर मेरा लघुतम जीवन रे ।

मेरी श्वासें करती रहतीं नित प्रिय का अभिनन्दन रे ।

पद रज को धोने उमड़े आते लोचन में जल क्या रे ।

अक्षत पुजकित रोम मधुर मेरी पीड़ा का चन्दन रे ।

उत्तमा परीक्षोपयोगी पुष्प ४

# साहित्य रत्न प्रश्न पत्र उत्तर सहित

( सं० २००२ से २००६ तक )

चतुर्थ पत्र

लेखक—

श्री सुगण चन्द्र शास्त्री

प्रकाशक—

रीगल बुक डिपो

नई सड़क, देहली ।

प्रथम संस्करण

सं० २००७

मूल्य २॥)

प्रकाशक

श्री रामचन्द्र जी गुप्त

व्यवस्थापक

रोगल चुकडिपो

नई मड़क, देहली ।

---

## साहित्यरत्न प्रश्नोत्तर

[ सं० २००२ से २००६ तक. ]

प्रथमपत्र ,उत्तर सहित, लेखक श्री सुगणचन्द्र शास्त्री २॥)	
द्वितीय पत्र उत्तर सहित ,, ,, ,, ३)	
तृतीय पत्र उत्तर सहित ,, ,, ,, २॥)	
चतुर्थ पत्र उत्तर सहित ,, ,, ,, २॥)	
पंचम पत्र ( जयशंकर प्रसाद ) ले० गोपीनाथ व्यबित २॥)	
षष्ठम पत्र (भाषा-विज्ञान) ले० आचार्य जोधसिंह रावत १॥)	

---

मुद्रक—

पं० धर्मदेव जी

वैदिक प्रेस,

सीताराम बाजार देहली ।

# हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न-पत्र ४ (सं २००२)

सूचना—केवल छः प्रश्नों के उत्तर लीजिये । आठवां प्रश्न अनिवाये है ।

१.—‘सदल मिश्र की भाषा भी साफ सुधरी नहीं है । व्रज-भाषा का भी कुछ रूप है और पूरबी बोली के शब्द तो स्थान स्थान पर मिलते हैं ।’ नासिकेतोपाख्यान की भाषा से कोई उदाहरण देकर इस कथन की सत्यता प्रमाणित कीजिये ।

उत्तर—लल्लूलाल की भाषा की अपेक्षा सदल मिश्र की भाषा खड़ी बोली के रूप में अधिक परिमार्जित है, खरी है, सुहायरेदार है, फारसी श्रयों आदि के शब्दों का भी बहिष्कार नहीं है, न उसमें लल्लूलाल की भाषा के ढंग में व्रज भाषा की लचक है, न काव्य भाषा के प्रयोग हैं, न उसमें तुक-बन्दी है । वह एक सुधरा हुआ खड़ी बोली का रूप है । किन्तु लल्लूलाल की तुलना में ऐसी होते हुए भी उसके विषय में कही गई उपर्युक्त प्रश्न-गत उक्त सत्य चरितार्थ होती है । उसमें सफाई नहीं है, “जहाँ देखो वहाँ देव कन्या सब गाती ।” जैसे वाक्य मिलते हैं, बहुवचन में “बहुतेरन्द, सहस्रन, हायन” जैसे प्रयोग भी हुए हैं, करनहारा, जाननिहारा, आवता जावता ‘आदि का प्रयोग भी है । ये सय वातें उसकी व्यवस्था और सफाई को सूचित नहीं करते । व्रज-भाषा का यद्यपि इनकी भाषा पर उतना प्रभाव नहीं पड़ा है जितना कि लल्लूलाल की भाषा पर तथापि वह प्रभाव से बची नहीं । उसमें व्रज भाषा के शब्द और क्रियाओं का व्यवहार इन्होंने यत्र तत्र किया है । व्रज भाषा से भी अधिक इनकी भाषा पर पूरबी का प्रभाव पड़ा है । पूरबी शब्द और क्रियाएँ इनकी भाषा में बहुत मिलते हैं । उदाहरण—

“इस प्रकार से नासिकेत मुनि यमकी पुरी सहित नरक का घर्षण कर फिर जौन जौन कर्म किये से जो भोग होता है सो सब ऋषियों को सुनाने खगे कि गौ ब्राह्मण माता पिता मित्र बालक स्त्री, स्वामी, वृद्ध,

गुरु उनका जो वध करते हैं वो झूठी-मात्नी भरते, झूठ ही कर्म में दिन रात लगे रहते हैं अपनी भार्या को त्याग दूसरे की स्त्री को व्याहते और की पीड़ा देख प्रसन्न होते हैं और जो अपने धर्म से हीन पाप ही-में गढ़े रहते हैं वो माता पिता की हित बात को नहीं सुनने, सबसे वैर करते हैं, ऐसे जो पापी जन हैं सो महा डेरावने दक्षिण द्वार से जा नरकों में पड़ते हैं ।”

वाक्य में केवल एक विराम-चिन्ह है अन्त में । वाक्य ऐसे एक दूसरे पर उथलते चलते हैं कि वाक्यों के सम्बन्ध में असम्बन्ध हो जाता है । लेखक ने एक ही सांस में इतनी बड़ी बात कही है कि पाठक को अनुगमन करने में—उसके समझने में—कठिनाई उपस्थित होती है । वाक्य-योजना पूर्णतया अव्यवस्थित है । न उसमें व्यवस्था है और न सफाई है । वो शब्द का प्रयोग भी सुरुचि-जनक नहीं है । जौन, जौन, पूरवो प्रयोग है ।

“उसी समय में ब्राह्मण सब आय आय मङ्गल वेदध्वनि और भाँट विखार राजा रघु के वंश का बखान करने लगे ।”

“ऋषि की आश्चर्य बात सुन... महाराज ! प्राण से भी अधिक प्यारी एक पुत्री हमको थी सही, पर कुछ दोष सुनि मारे क्रोध से उसे घर से निकाल दिया । सो आपके योग्य नहीं । और ईश्वर जाने कि अब वह जीवती है कि मर गई ।”

इन दोनों में सुनि, जीवती आदि के रूप में ब्रज-भाषा का प्रभाव स्पष्ट लक्षित होता है । उससे ऊपर के उदाहरण में आय आय भी अवधी भाषा का ही प्रभाव मानना चाहिये । “एक दिन स्नान पूजा करि .....” “अपने अपने गुण को सुफल करि” “कोई रोग न होय” “...आदि जैसे प्रयोगों की बहुत स्थानों पर उपलब्धि होती है । करि होय ब्रज-भाषा की क्रियाएं हैं । इन अवतरणों से प्रश्न-गत उक्ति की सत्यता प्रमाणित हो जाती है । किन्तु कहीं कहीं इनकी भाषा बहुत निखरी हुई भी है—

“यह बात सुनके नरेश ने कहा कि स्वामी ! अन्न वस्त्र हाथी घोड़ा द्रव्य, जितना चाहिये हमसे सब ले लीजिये पर कन्या तो मेरे घर में नहीं जो आपको मैं दूँ ।”

किन्तु ऐसी व्यवस्थित रचना सर्वत्र नहीं मिलती । सर्वत्र के विषय में तो प्रश्न-गत उक्ति ही टांक सिद्ध होती है ।

२—इंशा रंगीन और चुलतुली भाषा द्वारा अपना लेखन कौशल दिखाना चाहते थे । अपनी कहानी का प्रारम्भ ही उन्होंने इस ढंग से किया है, जसे लेखन के भाड़ घोड़ा कुदाते हुए महफिल में आते हैं ।” इस कथन से आप कहां तक सहमत हैं ?

उत्तर—इंशा अल्ला खां की भाषा के विषय में प्रश्न गत उक्ति बहुत कुछ ठीक है । क्योंकि, वस्तुतः, इंशाने अपनी कहानी का प्रारम्भ ऐसी ही लड़क-भड़क, नाच-कूद, लटक-झटक से किया है । उसकी देखकर यही भासित होता है कि कोई ‘कर्तव्यकार’ अपना कर्तव्य दिखाने के लिए प्रारम्भ हुआ हो । चुस्ती, सफाई, लचक-मचक, तुक-बन्दी, चट खम-पस, उछल कूद, सभी भावनाएँ इशा की भाषा में मिलती हैं, कथा के प्रारम्भ में । उसमें उर्दू ढंग की वाक्य-विन्यास-शैली का वांकापन तिर-झापन, कटीलापन नजाकत और चुस्ती हैं । शब्द अवश्य उसने हिन्दी या हिन्दी के रखने की चेष्टा की है, किन्तु विन्यास और शैली के विषय में उस पर उर्दू का प्रभाव स्पष्ट लक्षित होता है । अपनी पुस्तक का प्रारम्भ इंशाने ऐसी ही चमक-टमक से, भांडपन के भाव से किया है, शोर मचाते हुए, बड़ी उछल कूद के साथ । देखिये किम चुस्ती से सलाम की गई है अपने पैदा करने वाले को—

“ सिर मुका कर नाक रगड़ता हूँ उस अपने बनाने वाले के सामने, जिसने हम सब को बनाया और बात की बात में वह कर दिखाया कि जिसका भेद किसी ने नहीं पाया ।” . . .

उर्दू ढंग में तुक भी मिलती चलती है, शैली तो है ही चुस्त, नाचती हुई सी । देखिये अपनी कहानी और कला की क्या तारीफ करते हैं भांडपन से—

“इस कहानी का कहने वाला यहाँ आपको जताता है और जैसा कुछ लोग उसे पुकारते हैं, कह सुनाता है । दाहना हाथ मुंह पर फेर कर आपको जताता हूँ, जो मेरे दाता ने चाहा तो वह ताव-भाव और राव-चाव और कूद-फाँद लपट-फपट दिखाऊँ जो देखते ही आपका ध्यान का घोड़ा,



जो बिजली से भी बहुत अचपलाहट में है, हिरन के रूप अपनी चौकड़ी भूल जाय—

टुक घोड़े पर चढ़ कर आता हूँ मैं ।

करतब जो कुछ है कर दिखाता हूँ मैं ॥

उस चाहने वाले ने जो चाहा तो अभी ।

कहता जो कुछ हूँ कर दिखाता हूँ मैं ॥”

आगे, देखिये पाठकों या श्रोताओं को भी वे कैसे आंख मिलाकर सुनने को सुखातिव करते हैं:—

“अब आप कान रखके, आंखें मिलाके, सन्मुख होके टुक इधर देखिये। किस ढंग से बढ़ चलता हूँ और अपनी फूल की पंखड़ी जैसे होठों से किस किस रूप के फूल उगलता हूँ ।”

इसी प्रकार चुश्ती और उछल कूद के साथ इनकी कहानी प्रारम्भ होती है। कहानी में प्रायः ऐसी ही शैली आगे भी चलती है। इंशा का उद्देश्य वस्तुतः अपनी प्रतिज्ञात शैली को तड़क-भड़क और चमक-दमक दिखाने का है, कहानी कहने का नहीं। अतः प्रश्न-गत उक्ति इंशा की कहानी के प्रारम्भ के विषय में चरितार्थ होती है। ऊपर के उद्धरणों को देखते हुए सह-मत होना ही पड़ता है। इसका कारण उन पर फारसी अरबी और उर्दू शैलियों का प्रभाव है। उनकी अपनी विनोदी वृत्ति भी शैली के ऐसे चटपटेपन का कारण है। इसी विशेषता के कारण यह मिराज्जी शैली बनी है। इंशाने उसी शैली में ग्रन्थ का प्रारम्भ किया है।

३—किसी प्रकार का विषय हो, बाल मुकुन्द गुप्त की लेखनी उस पर विनोदका रंग चढ़ा देती थी।” शिव शम्भु का चिट्ठा से कोई उपयुक्त उदाहरण देकर इस उक्ति को पुष्ट कीजिये।

उत्तर—वा० बालमुकुन्द अत्यन्त विनोदी स्वभाव के व्यक्ति थे। वे कई पत्रों में सम्पादक के पदों पर भी रह चुके थे। उनकी शैली मंजो हुई थी। वे अक्सर औरों से नोक झोंक भी करते रहते थे। आचार्य श्री द्विवेदी के साथ भी उनकी ऐसी छेड़ खानी एक बार चली थी। उनकी भाषा व्यावहारिक,

बद्धता रूप लिये हैं। आलोचना के क्षेत्र में उसमें स्वाभाविक विनोद, व्यंग्य और शुभतापन अधिक विशेष रूप से आजाते हैं। यह विनोद वृत्ति उनकी ऐसी प्रयत्न थी कि वे प्रत्येक विषय में विनोद की मात्रा ले आते थे। उर्दू के अच्छे लेखक होने के कारण उनकी शैली पर उर्दू शैली का भी प्रभाव पड़ा है। शिव शम्भु का चिट्ठा उनके ऐसे ही विनोद पूर्ण छोटे छोटे प्रयत्नों का संग्रह है, जिनमें गुसली ने अनेक विषयों पर विनोद-पूर्ण ढंग से विचार उपस्थित किये हैं। प्रायः गम्भीर विचारों का भी ऊपरी लियास—शैली—विनोद-पूर्ण होता है। देखिये गरीबों के प्रति सहानुभूति कैसे विनोद का वातावरण उपस्थित करके प्रकट की गई है—

“भंग छान कर महाराजजी ने खटिया पर लम्बी तानी और कुछ काल सुपुष्टि के आनन्द में निमग्न रहे। हाथ पांव सुख में पर विचार के घोड़ों का आराम न था। वह थोलों की चोट से याजुओं को यचाता हुआ परिंदों की तरह इधर उधर उड़ रहा था। गुलाबी नशे में विचारों का तार बंधा कि बड़े लाट फुर्ती से अपनी कोठी में घुस गये होंगे और दूसरे अमीर भी अपने अपने घरों में घुस गये होंगे। पर वह चील कहां गई होंगी” शिव शम्भु को इन पक्षियों की चिन्ता है, पर वह यह नहीं जानता कि इन अभ्र-स्पर्शी अट्टालिकाओं से परिपूरित महानगर में सहस्रों अभागों रात बिताने को कोपड़ी भी नहीं रखते।”

इस अवतरण के ऊपर के भाग में घटाओं, बूदों, और भंग छानने का विनोद-पूर्ण वर्णन हुआ है। इस विनोद के अन्तराल में ही उनके विचार—गंभीर भी—छुपे रहते हैं। अतएव उनके विषय में प्रश्न-गत उक्ति कही गई है, जो उनकी शैली पर पूरी तरह घटती है।

४.—अमृतलाल चक्रवर्ती की हिन्दी संस्कृत-बहुल है। उनकी ‘आत्मकथा’ और सती सुखदेई में संस्कृतमयी शैली स्पष्ट झलकती है। “चन्दा” के आधार से उसकी समीक्षा कीजिये—स्वमतानुसार उसका खण्डन आ मण्डन भी।

उत्तर—‘चन्दा’ की भाषा संस्कृत की ओर ही अधिक झुकी हुई है। अतएव उसमें अन्य भाषाओं के और हिन्दी के तद्भव

शब्दों का भी प्रयोग हुआ है, मुहायरे भी आये हैं, तो भी संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रति लेखक का विशेष आदर है। किन्तु वह इतना विशिष्ट नहीं है, जितना कि आज के संस्कृत-बहुल निराला या पन्त जैसे लेखक का है। उसमें क्लिष्टता या दुरुहता नहीं आती। कवि ने उपन्यास की भाषा को उपन्यास के उपयुक्त सरल और स्वाभाविक ही रखने का प्रयत्न किया है। देखिये—

“साथी को भी एक महत्तर जीव की मृत्यु के लिए उदार हृदय में शोक का आवेग लाने का अवसर न था। वह भी संगी की भांति आप दोनों की शोचनीय दशा के सोच से विकल हो पड़ा था।”

इस अवतरण में लेखक का रुमान अधिकतया संस्कृत की ओर ही है। अपेक्षाकृत संस्कृत के तत्सम शब्दों की संख्या बहुत अधिक है। ऐसे ही—

“अनुताप की उदासी के स्थान में हृदयवेधकारी अनिश्चयता दूर होने की प्रफुल्लता उनके मुख पर विराजने लगी। उस गिशिर-शून्य मुखपंकज पर भी किसी अटल प्रतिज्ञा की दृढ़ता चित्रित हो गई।”

इस उदाहरण में भी संस्कृत-बहुलता स्पष्ट लक्षित होती है। आगे के अवतरण में संस्कृत के कठिन शब्दों के प्रयोग से कुछ दुरुहता भी प्रतीत होगी—

“द्वापर के अन्त में, कुरु पाण्डवों के, पितामह, महाभारत के आदर्श चरित्र महात्मा भीष्मदेव ने, पितृ-सिंहासन त्याग देने की जो अमानवी स्वार्थ-शून्यता दिखा कर संसार को चकित स्तम्भित किया था, आज राजकुमार चन्दा ने इस विकट कलिकाल के स्वार्थमय मध्य भाग में उसी निष्कलंक निःस्वार्थ व्यवहार का अनुपम दैव-चरित्र प्रकट किया।”

इन अवतरणों से पूर्णतया सिद्ध हो जाता है कि अमृतलाल चक्रवर्ती की भाषा संस्कृत-बहुला है, उसमें संस्कृत के तत्सम शब्दों का विशेष प्रयोग हुआ है। संस्कृत शब्दों की संख्या सर्वाधिक रहती है। किन्तु चन्दा में सर्वत्र ऐसी ही संस्कृत-गर्भित भाषा का प्रयोग नहीं किया गया है। वर्णन के अनुरूप कवि ने उसमें संस्कृतमयता की मात्रा में अधिकता-म्यूनता

भी रंगी है। देविये निम्न श्रवतरणों में संस्कृत शब्दों के प्रयोग में न्यूनता है और तद्भव शब्दों की अधिकता है—

‘नैराश्रय के प्रथम धक्के से पार पाकर राजिनों ने अपनी सारी चीज वस्तु शेष घोड़े की पीठ पर रखनी और आप दोनों पैदल चलने लगे। पथ खो गया।... .. रोड़ों से पथिकों के पैर फूटने लगे, जंगली वृक्षों के काँटों से शरीर झिलने लगे।

वार्तालाप की भाषा में भी पात्रानुरूप अन्तर डाल दिया गया है—

‘हैं! कोई हमें ही हँस रहा है? हम अपरचित देश में अपरचित मनुष्य हैं। हमारे इधर आने तक का पता किसी को नहीं है। हमारी खोज में कौन आ सकता है?’ वर्मान, ... .. ‘शीघ्र ही मालूम हुआ कि तीन चार आदमी एक तेज मशाल लेकर आ रहे हैं।’

‘चम्पा की आँखें डबडबा आईं। कुछ देर चुपचाप रोककर उसने कहा, ‘महारानी! उपाय तो और कुछ नहीं सूझता है। राजकुमार चन्दा को राज्य से निकाले बिना कोई उपाय नहीं हो सकता है।’

‘आगे फिर चुपचाप दोनों बड़ी देर तक सोचने लगीं। बड़ी रात हुई। राजभवन के घड़ियाल में टोपहर के घण्टे बजे। चम्पा ने मानों नींद से जागकर कहा—‘महारानी! आज रात बहुत हो गयी। मुझे एक राह सूझी है। आप कल चिट्ठी लिख रखना, कल रात को मैं एक खेल खेलूंगी।’

इन श्रवतरणों से यह भी सिद्ध हो जाता है कि चन्दा की भाषा अधिकांश में संस्कृत-बहुल होते हुए भी, विषयानुरूप और यात-चीत के प्रसंग में वह पात्रानुकूल अपनी संस्कृतमयता में अन्तर भी डाल लेती है। इससे और भी औपन्यासिक ढंग का निर्वाह होता है। इस प्रकार, अमृतलाल चक्रवर्ती की भाषा संस्कृत-बहुल अथवा संस्कृत-प्रधान होती हुई भी चन्दा में विषयानुरूप परिवर्तित होती रही है, जैसा कि ऊपर के दोनों प्रकार के उद्धरणों से सूचित हो जाता है। किन्तु फिर भी भाषा प्रधानतया संस्कृत-बहुल ही माननी पड़ती है। अतः अधिकांश में प्रश्न-गत उक्ति चन्दा की भाषा के विषय में उपयुक्त तारतम्य के साथ चरितार्थ होती है।

५--ग्रामीणों की मनोवृत्तियों और प्रवृत्ति के परखने तथा उनके स्वाभाविक चित्रण में प्रेमचन्द जी कहां तक सफल हुए हैं, कुछ उदाहरण अपनी पाठ्य पुस्तकों से देकर बताइये ।

उत्तर:—श्री प्रेमचन्द बहुत बड़े मौलिक उपन्यासकार थे। उनके जोड़ का आज भी हिन्दी में कोई उपन्यास-कार नहीं मिलता। उनके उपन्यास किसी भी भाषा के साहित्य में आदर प्राप्त करेंगे। सामाजिक उपन्यासों के क्षेत्र के वे मालिक हैं। उस युग में, जिसमें कि वे उत्पन्न हुए थे, उन्होंने अपनी प्रबल प्रतिभा से हिन्दी के उपन्यास-साहित्य को एक विशिष्ट दिशा दी। प्रेमचन्द में उन सब विशेषताओं, जो कि किसी भी उपन्यासकार को सर्वोच्च पद प्रदान कर सकती हैं, के अतिरिक्त, इनकी विलक्षण प्रतिभा और कल्पना की शक्ति के कारण इनके उपन्यास हिन्दी-साहित्य में अपना अनुपम स्थान रखते हैं।

प्रेमचन्द प्रधानतया मध्य-वर्गीय लोगों के वृत्त-चित्रण में अधिक रुचि लेते हैं। उसी में वे अधिक सफल भी रहे हैं। भारतीय जीवन के दो पक्ष हैं, नागरिक और ग्राम्य। इनमें ग्राम्य अधिक विस्तृत है। प्रेमचन्द जी के उपन्यासों में दोनों ही पक्षों का चित्रण हुआ है। नागरिक जीवन में उन्होंने कठिनता-ग्रस्त दुखी मध्यम-वर्ग अथवा निम्न वर्ग का ही अधिक चित्रण किया है। बड़े लोगों का भी चित्रण किया है, किन्तु दूसरे चित्रण—मध्यम वर्गीय के रंग को गहरा करने के लिए अन्तर दिखाकर। ग्राम्य जीवन में प्रेमचन्द को नागरिक से भी अधिक रुचि थी। भारत के गाँव का उनका अपना एक आदर्श है। ग्राम्य जीवन में लेखक को महान् आनन्द मिलता है। वह उनकी स्वाभाविकता, सरलता और निरछलता पर लट्टू है।

प्रेमचन्द का ग्राम-जीवन का अध्ययन भी विस्तृत और सूक्ष्म था। गांव की जरा जरासी बात का चित्रण उनके उपन्यासों में हुआ है। गांव के लोगों के गुणों और अघगुणों का पूरा और स्वाभाविक चित्रण हुआ है। उनकी गरीबी और उदारता, सरलता और कठोरता, उनके रीतिरिवाज,

सामाजिक नियम, कार्य व्यवहार आदि का चित्रमय रूप उपस्थित किया गया है। साथ ही उनकी पीड़ित स्थिति का भी ऐसा सत्य और सजीव चित्रण है कि वह सहासभूति का उत्तेजक बनता है पाठक की। ग्रामीण जनो-स्त्री पुरुष बाल, वृद्ध-की मनोवृत्तियों और प्रवृत्तियों का इतना स्वाभाविक, विशद, श्रौचित्य-पूर्ण और सजीव चित्रण किया है कि पाठक गिनेमा देनेने लगता है, घर में ही।

प्रेमचन्द्र जी के प्रायः सभी प्रमुख उपन्यासों में गांव का विशेष चित्रण हुआ है, कहीं कुछ उद्देश्य लेकर और कहीं कुछ उद्देश्य लेकर। सभी में उनकी मनोवेज्ञानिक दृष्टि और नूतन वृत्त पुरा जीवन को सूक्ष्मतया देखने की शक्ति का पूर्ण प्रदर्शन होता है। काया कल्प, प्रेमाश्रम रंग-भूमि, कर्म-भूमि, गोदान आदि में ग्राम्य जीवन का विशद वर्णन हुआ है। ग्रामीण जीवन की सभी मस्तियों और विषमताओं का स्वाभाविक चित्रण उनमें हुआ है। अपढ़ भर्म भीरु, दरिद्र, भाग्यवान् दीन हीन किमान, उसका परिवार उसके खेत, खलिहान बेल, हल सब का स्वाभाविक चित्रण है। शोषण के पक्ष में, साहूकार, पटवारी, तहसीलदार, चपरासी, सिपाही और ज़मींदार का भी वर्णन हुआ है। इनके बिना भी ग्राम्य जीवन का चित्र पूरा नहीं बनता। देखिये साहूकार और किसान की बातचीत। साहूकार कुछ गिरवी रखकर १०) देने करके किसान के हाथ पर ५) ही टिका देता है—

‘यह तो पांच ही हैं, मालिक।’

“पांच नहीं दस हैं। घर जाकर गिनना।”

“नहीं सरकार ! पांच हैं !”

“एक रुपया नजराने का हुआ कि नहीं ?” “हां सरकार !”

“एक तहरीर का ?” “हां सरकार !”

“एक कागद का ?” “हां सरकार !”

“एक दस्तूरी का ?” “हां सरकार !”

“एक सूद का ?” “हां सरकार !”

“पांच नकद, दस हुए कि नहीं ?” “हां सरकार ! अब ये पांच भी मेरी ओर से आप रख लीजिये।”

“क्या पागल है !” “नहीं सरकार ! एक रुपया छोटी ठकुराइन का नजराना है, एक रुपया बड़ी ठकुराइन का । एक रुपया छोटी ठकुराइन के पान खाने को, एक बड़ी ठकुराइन के पान खाने को । बाकी बचा एक, वह आपकी प्रिया-करम के लिए ।”

इनके अतिरिक्त ढोलक मजीरे का जव्द गाव में अवश्य सुनाई पड़ता है । होली, शाल्हा, कजली, रामायण, आदि उनके गान के विषय बनते हैं । परस्पर बहुत ममत्व है, ग्रामीणों में, परन्तु आपस में ईर्ष्या द्वेष भी जरा ज़रामा बातों पर होते रहते हैं । घर में मार-पीट भी होती है । व्यभिचार वृत्ति का भी वर्णन है । गांव के लोगों की समस्त दिनचर्या—आनन्द-मूलक और कष्ट-मूलक—का विशद चित्रण हुआ है । यह ग्राम्य चित्रण उनकी अनेक कहानियों का भी विषय बना है । इसमें सर्वत्रैव लेखक की प्रखर प्रतिभा और विधायक कल्पना के दर्शन होते हैं । ग्राम्य जनों की आन्तरू और बाह्य प्रवृत्तियों का जैसा सूक्ष्म और विशद ज्ञान प्राप्त करके, स्वाभाविक चित्रण किया है, वह ग्रन्थ में प्रत्यक्ष है । अतः उन्हें इस ग्राम्य जीवन के चित्रण में पूर्ण सफल मानना चाहिये ।

६—“यही भाषा पर द्विवेदी जी के शुभ प्रभाव का स्मरण, जब तक भाषा के लिए शुद्धता की आवश्यकता समझी जायेगी, तब तक घना रहेगा ।” उस पर अपने स्वतन्त्र विचार प्रकट कीजिए ।

७—द्विवेदी-युग भाषा की शुद्धता और परिष्कार के लिए विशेष प्रयत्न है । भारतेन्दु युग में खड़ी बोली गद्य में रचना तो बहुत हो चुकी थी, पर उसमें व्याकरण की शुद्धि नहीं थी, न परिष्कृति थी, न व्यवस्था थी । व्याकरण नियम सर्व-संग्रहित रूप में नहीं बने थे । यह कार्य द्विवेदी-जी द्वारा पूर्ण हुआ । सरस्वती के द्वारा द्विवेदी जी ने हिन्दी-साहित्य का सर्व-सुखी दर्शन दिया । उन्होंने अनेक नवीन विषयों की अवतारणा करके हिन्दी की ज्ञान वृद्धि की, साहित्य के विभिन्न अंगों को प्रोत्साहन दिया और सब में अधिक प्रयत्न भाषा को, व्याकरणनियम और विराम आदि चिन्हों से युक्त, व्यवस्थित और परिष्कृत बनाने की ओर किया । उन्होंने व्याकरण-नियमों

को लेकर विभिन्न लेखकों की भाषा की आलोचना करके, शुद्ध लिपि देने की प्रवृत्ति बढ़ाई। नयीन नियतों का निर्माण भी किया। भाषा में विनाम-चिह्नों के प्रयोग की व्यवस्था की प्रतिष्ठा की। वाक्य-विन्यास और पद-परिष्कार की ओर भी ध्यान दिया। इन्हीं की प्रेरणा पर ही कामता प्रसाद गुप्ते सर्व-प्रथम हिन्दी का एक श्रावण और शुद्ध व्याकरण उपस्थित किया। इन्हीं की प्रेरणा, नेतृत्व में साहित्य में अनेक कवियों, महाकवियों और बड़े बड़े लेखकों का जन्म हुआ। इन्होंने तीसरी परन्तु चिह्ना-पूरा अपनी आलोचना के दृष्ट में अनेक प्राचीन लेखकों की भाषा शुद्ध करवाई, अपने समकालीनों का पथ-प्रदर्शन किया और नवोदितों को शुद्ध और व्यवस्थित एवं परिष्कृत भाषा लिपिना सिखाया। भारत-भू ने हिन्दी गद्य की स्थापना की तो इन्होंने उस को शुद्ध परिभाषित और व्यवस्थित किया। भाषा की शुद्धता के लिये हिन्दी पर द्विवेदी जी का अपार प्रण है। उन्हीं को मानते हुए हिन्दी-साहित्य का एक युग इन्हीं के नामपर प्रचलित है। अतः यह कहना सर्वथा उचित है, जो कि प्रश्न में कहा गया है।

### अथवा

रसज्ञ रजन अब परीक्षा में नहीं है।

७—“ठीक खड़ी बोली के आदर्शों का निर्वाह भट्ट जी ने भी नहीं किया है। पूरबी प्रयोग वगैरह मिलते हैं।” भट्ट निबन्धावली से उदाहरण देकर पक्ष या विपक्ष उपस्थित कीजिए।

उत्तर—भट्ट जी की शैली बड़ी सुहावरेदार और व्यंग्य-पूर्ण है। यत्र तत्र कहावतों का भी प्रयोग उनकी भाषा शैली को बढ़ावा देता है। वाक्य-विन्यास व्यवस्थित है। व्याकरणकृत शुद्धता भी विद्यमान है। उनकी भाषा चलती हुई और प्रभावोत्पादक है। उन्होंने अपने ढंग की गद्य भाषा की शैली को प्रचलित करने के लिए ही हिन्दी-प्रदीप निकाला था, जिसे उन्होंने ३२ वर्ष चलाया। इसमें इनके विभिन्न—साहित्य से लेकर सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक आदि—विषयों पर छोटे छोटे निबन्ध रहते थे। इस प्रकार विभिन्न विषयों पर लगातार लिखते रहने के कारण इनकी



भाषा बहुत व्यवस्थित और परिमार्जित हो गई थी किन्तु श्रवणी या पूरबी का प्रभाव इनकी भाषा पर बहुधा आ जाता है। भाषा सुसंस्कृत होते हुए भी बीच बीच में श्रवणी शब्दों और क्रिया पदों का व्यवहार खटकता है। विशेषतया, खाय, पाय, जाय आदि श्रवणी के प्रयोग तो इन्होंने अपनी भाषा में प्रायः सर्वत्र ही किया है। देखिये इनके 'दिल बहलाव के जुदे जुदे तरीके" शीर्षक निबन्ध की भाषा—

‘कितने सब काम काज से छुटकारा पाय दिल बहलाने को बाहर निकलते हैं।’ ... सब काम से फुर्सत पाय किमी बैठक में आ बैठे हाहा-ठी ठी करते हैं... घंटों तक उसी में समय बिताय घर की राह ली, दिल बहल गया। ... नाक चढ़ाय चढ़ाय मुंह बगार बगार... ।

‘उपदेशों की अलग अलग बानगी’ नामक प्रबन्ध की भाषा देखिये— जिसमें अपना धनै, सो करो । सवेरे उठ साँकलौ ... किसका किसका सुनै, किसे सच्चा मानै ... । यह नियत जो डिगमगानी कि साख कोसों दूर हटी ।”

किन्तु इन प्रयोगों के अतिरिक्त उनकी भाषा प्रांजल और प्रवाहमय है। उसमें विनोद और व्यंग्य की मात्रा से वह घटखदार बन जाती है—

“व्यौपार में नीयत की बरकत रहती है, जिससे सूत का बांधा हाथी चलता है। हमारे देश की महाजनी में और साख है क्या ? ... हुण्डी परचा बन्द कर दिया। दिवालिये बैठे बैठे सिर खुजलाया करें और मक्खी मारते रहें।”

८. निम्नोद्धृत अवतरणों की विशद व्याख्या कीजिए:—

(क) नाद-सौन्दर्य का योग भी कविता का पूर्ण स्वरूप खड़ा करने के लिए कुछ न कुछ आवश्यक होता है।

(ख) यदि राम हमारे काम के हैं तो रावण भी हमारे काम का है। एक में हम अपने लिए प्रवृत्ति का क्रम पाते हैं और दूसरे में निवृत्ति का।

उत्तर—नाद ध्वनि का नाम है। नाद-सौन्दर्य से अभिप्राय ध्वनि का

सौन्दर्य या संगीत का सौन्दर्य है। कविता के साथ संगीत या नाद का संयोग वैदिक काल में चला आता है। यह नाद-सौन्दर्य छन्दों विधान के रूप में विकसित हुआ। आदि कवि से लेकर कवियों ने अपनी कविताओं में नाद के सौन्दर्य का संयोग किया है। उन्होंने नाद-सौन्दर्य के लिए, अपने भावों के अनुकूल छन्दों का प्रयोग किया, जिसमें उनकी कविता के भाव का स्वरूप और भी अधिक मोहक और विशद बना है। जिन कवियों ने छन्द का प्रयोग न करके गद्य में ही कविता की है, उन्होंने भी अपनी गद्य में भावानुकूल संगीत का ध्यान रखा है। उदाहरणार्थ कादम्बरी को लिया जा सकता है। गद्य होते हुए भी उसमें भाषा का संगीत अनुभूत होता है, जो भाषागत भाव का पोषण करता है। निराला के गद्य-गीत या स्वच्छन्द छन्द गद्य में भी नाद-सौन्दर्य के प्रभाव के सूचक हैं।

कविता और संगीत दोनों दो पृथक् कलाएँ हैं। कविता सार्थक भाषा के द्वारा भावों की अभिव्यंजना करती है और संगीत कला शब्द के केवल नाद (ध्वनि का आधार लेकर ही भावाभिव्यंजन करती है। भिन्न ध्वनियों की योजना के अनुसार नाद उत्पन्न करने से विभिन्न भावों की अभिव्यंजना होती है। गायक निरर्थक "ताना री री" आदि के तरानों से विविध भावनाओं का प्रभाव श्रोताओं के मन पर उत्पन्न कर देता है। इसी आधार पर संगीत का राग-विधान चलता है। कविता में सार्थक शब्दों का सहारा लिया जाता है। संगीतकार कण्ठ-ध्वनि से जिन भावनाओं को साकार कर देता है कवि उनके लिए शब्द और अर्थ का सहारा लेता है। दोनों कलाएँ भाव का सुन्दर साकार अभिव्यंजन करती हैं, पृथक् पृथक् रूप से। किन्तु यदि इन दोनों का ही एकत्र संयोग कर दिया जाय तो अवश्य ही दुगना प्रभाव और सौन्दर्य उत्पन्न हो जायगा। बरसाती राग में यदि बरसात के विषय की ही कविता हो तो सोने में सुगन्ध हो जाती है। राग का प्रभाव दुगना हो जाता है। इसी प्रकार सुन्दर भाव-पूर्ण काव्य स्वतः चमत्कारक होते हुए भी, जब संगीत या नाद के साथ संयुक्त हो जाता है तो विशेष प्रभावशाली हो जाता है। शृंगार—विप्रलम्भ—के काव्य का

यदि वरसाती राग में निबन्धन होगा, तो विरह का स्वरूप और भी अधिक स्पष्ट होगा ।

कवि लोगों ने राग-विधान के संकुचित नियमों में बाहर निकल कर कविता के लिये नवीन छन्दो-विधान या नाद-विधान की व्यवस्था की । छन्दो-विधान का अनन्त विकास हुआ, भावनामूर्तल विविध छन्दों का कवियों ने प्रयोग किया । नाद का आश्रय लेकर भाव में प्रभावोत्पादकता और साकारता आजाती है इसी कारण कवियों ने ही नहीं उपदेशकों, स्मृतिकारों आद्युर्वेदकारों तक ने नाद या छन्द का आश्रय लिया । कवियों में बड़े बड़े कवियों ने संगीत-मय ही भाव अभिव्यक्त किये । अतः नाद का सौन्दर्य भाव के चमत्कार, उसकी विशदता और प्रभाव में वृद्धि करके उसका साकार रूप उपस्थित कर देता है, यह सिद्ध हो जाता है ।

(ख) राम और रावण के चरित्रों से दो प्रकार की शिक्षाएं मिलती हैं । राम का चरित्र हमें, जो करना चाहिये, उसकी शिक्षा देता है । वह हमें प्रवृत्ति की शिक्षा देता है, कि अमुक मत्कार्यों में प्रवृत्ति होनी चाहिये, कर्तव्य कर्म क्या है, किस प्रकार उसका निर्वाह करना चाहिये । अपने विशाल जीवन में राम ने सभी सांसारिक सम्बन्धों के आदर्श उपस्थित किये हैं, जिन्हें जानकर स्वतः मनुष्यकी उनकी ओर प्रवृत्ति होती है । अतः राम का चरित्र हमारे विशेष काम का है । हम उसमें लाभ उठा सकते हैं प्रवृत्ति या कर्तव्य की शिक्षा ग्रहण कर सकते हैं । रामायण हमें शिक्षा देती है कि “रामादिवत् प्रवर्तितव्यम् (राम के समान प्रवृत्ति करिये) ।”

उन के विपरीत रावण का चरित्र है, जो सब प्रकार से अनाचरणीय है । उस में, दम्भ, अभिमान, हठ, क्रूरता, निर्दयता आदि दुर्गुण मिलते हैं । उसके काम अकार्य हैं । उनके करने वाला पाप और दण्ड का भागी बनता है, जैसे कि रावण बना । मदिरा पान, व्यभिचार, परस्त्री-अपहरण आदि, घृणित कार्य सदैव घृणा के योग्य रहेंगे । उन्हें करने वाला वैसा ही दण्ड पायेगा, जैसा कि रावण ने पाया । अतः वे अकरणीय हैं । इस प्रकार, रावण का चरित्र भी हमारे काम का है, वह हमें अपकार्यों से निवृत्ति की शिक्षा देता है, अपना परिणाम दिखाकर । रामायण हमें, रावण के चरित्र से शिक्षा

देती है कि रावण के समान आचरण नहीं करो, "रामादिवत् प्रवर्तितव्यम् न रावणादिवत् ।" इस प्रकार राम के चरित्र से जहा हमें सत्कार्यों के प्रति प्रवृत्ति की शिक्षा मिलती है, वहां रावण के चरित्र से हमें अपकार्यों से निवृत्ति या बचने का उपदेश मिलता है । प्रश्नगत उक्ति का यही अभिप्राय है ।

६—मन्त्री राज्ञस्य का चरित्र-चित्रण करते हुए उन त्रुटियों को दिखा डए, जिनके कारण राज्ञस्य को अपने पयास में सफलता नहीं मिली

१०—राज्य महानन्द का प्रधान मन्त्री था । बड़ा बुद्धिमान् विद्वान्, विलक्षण व्यक्ति था । शुक्र नीति और विदुर नीति दोनों का प्रयोग-कुशल परिदृष्ट था । केवल नीति शास्त्र का ही विद्वान् नहीं था, और भी अनेक शास्त्रों का ज्ञान रखता था । कोरा नीतिज्ञ ही नहीं था, विकट योद्धा था, प्रत्यन्त पलशाली, जिस की प्रशंसा उसके शत्रु भी करते थे । वह राजनीति प्रौर रण नीति दोनों में परम कुशल था । शस्त्र-संचालन में भी निपुण था । सच्चरित्र था । किसी मादक द्रव्य का सेवन नहीं करता था । पूर्ण स्वामी-भक्त, या स्वामी के मरजाने परभी उसके प्रतिभक्ति में ढील नहीं होने देता था, मरने पर भी उसका बदला लेने के लिए कष्ट उठाता रहा । परम साहसी था, अपने बलपर अभिमान करने वाला, चन्दन दास को अकेला ही लड़कर बचाने बल देता है । अत्यन्त उद्योगी और क्रिया-शील है, गिरती पड़ती दशा में यह इतने राजाश्रों को सदल बल एकत्र करता है । उसकी विद्या, बुद्धि, सच्चरित्रता, सत्यता, वीरता, नीति-कुशलता की चाणक्य भी मुक्त-कण्ठ से प्रशंसा करता है । निरभिमान भी है चाणक्य की तरह शेखी नहीं मारता । अत्यन्त मित्र-भक्त था, उसके लिए जान देने का तैयार हो जाता है ।

किन्तु यह सत्य होते हुए भी वह बहुत सरल प्रकृति का था । सत्य पर विश्वास कर लेता है । चाणक्य के गुप्तचरों को ही अपने अभिन्न हित् समझ लेता है । वे ही उसे अन्त में धोखा देते हैं । उसे शका बनी रहती है, कि चाणक्य के कुछ गुप्तचर उसके पक्षमें आ मिले हैं, पर वह अपने निजू व्यक्तियों पर किसी पर भी सन्देह नहीं करता है । चाणक्य की प्रत्येक चाल पूरी होने पर उसे आश्चर्य होता है । इसी विश्वासी वृत्ति के कारण उसे अन्त तक धोखा ही होता है । बहुत उदार भी है, मलय केतु द्वारा

प्रदत्त अलंकार मिथार्थक को देदेता है। उसी से अन्त में वह फँसता भी है। भोला है, चाणक्य द्वारा भेजे गहनों को खरीद लेता है, - राभी छान-चीन नहीं करता। सबसे बड़ी बात यह कि वह प्रत्येक समय चिन्तित रहता है, इम कारण, बात भूल जाता है। मुद्रा गलती से भागते समय, साथ नहीं लेता। वह शत्रु के हाथ में पड़कर अन्त में उसके बन्ध का कारण बनती है। अपने गुप्तचरों को भूल जाता है। उसे यही याद नहीं रहता कि किसे किस काम पर नियुक्त किया था। वह रहस्य-गोपन भी नहीं कर पाता। अनेक स्थानों पर गोप्य बात को भी प्रकट कर देता है। अत्यन्त स्नेही और दयालु है। दयनीय स्थिति में देखकर चाणक्य के गुप्तचरों को प्रश्न देता है। ये बातें किसी को सफल कृतनीतिज्ञ नहीं बना सकतीं। वह बड़ी २ षड्यन्त्र-योजनाएँ बनाता है, पर ऐसे ही विश्वास-घातों के कारण उनमें से कोई भी पूरी नहीं होती, विफलता ही सामने आती है। भाग्यवादी भी है, ज्योतिष के अनुसार चलने वाला भी है। किसी के प्रति निर्दयता नहीं करना चाहता। बड़े से बड़ा दण्ड देश-निर्वासन का देता है। किन्तु ये सब मद्गुणअफसर राजनीति या कृतनीति में बाधक ही बनते हैं। राजस को इन्हीं कारणों से अपमानित होकर मलयकेतु का भी अन्त में साथ छोड़ना पड़ता है। ये ही वे श्रुतियाँ थीं राजस में जिनके कारण उस अपने प्रयत्न में पूर्ण असफलता प्राप्त हुई।

१० "प्रसाद के नाटकों में नाटकीय तत्व की अपेक्षा कवित्व-कला का प्राधान्य है।" चन्द्रगुप्त के आधार पर इसका सप्रमाण समर्थन या खण्डन कीजिए।

उत्तर—यह कहना सर्वांश में सगत नहीं है कि प्रसाद के नाटकों में नाटकीय तत्व की अपेक्षा काव्यत्व प्रधान है। यह ठीक है कि प्रसाद मूलतः कविहृदय रखते थे। भावुकता उनके स्वभाव की विशेषता थी। वे नाटककार बनने से प्रथम ऊँचे कवि बने चुके थे। यह कवित्व उनके साथ सदैव रहा है। उपन्यास, कहानी, नाटक किसी में भी उनकी यह कवित्व-वृत्ति वियुक्त नहीं होती। नाटक भी काव्य का ही भेद है। उसमें काव्यत्व सदैव रहता है अतः यदि स्पष्ट रूप में नाटकीय कला काव्यत्व के गुणों से युक्त हो तो

कोई श्रेय नहीं। प्राचीन संस्कृत नाटकों में सुन्दर से सुन्दर कविता मिलती है। कालिदास, भवभूति आदि भला नाटक-लेखन में अपनी कविवृत्ति कैसे छोड़ सकते थे? शकुन्तला या उत्तर-राम-चरित का जहाँ ना कीय महत्त्व है, वहाँ कवितागत महत्त्व भी कम नहीं है। क्या उनके नाटकों में कवित्व का प्राधान्य माना जायगा? अथवा शैवमपियर के नाटकों में क्या कवित्व को प्रधान माना जायगा. नाटकीयता की अपेक्षा? क्या उनमें कविता नहीं है? शैवमपियर ने कविता ही प्रधानतया नाटकों के रूप में ही की है। क्या कवित्व की विशेष सत्ता बंगला के प्रसिद्ध नाटककार द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों में नहीं मिलती? उनके नाटकों में कवित्व का पूरा परिपाक हुआ है। कारण यह है, कवित्व से उक्ति में चमत्कार आता है, प्रभाव के वैशद्य और चमत्कार में अभिवृद्धि होती है। फिर भला नाटककार उसका मोह कैसे छोड़ सकता है? प्रसाद के विषय में भी ऐसा ही समझना चाहिये। उन्होंने भी कविता से अपने नाटकों को सजाया है। उनकी शैली उनमें कवित्वमय है। स्वगत भाषणों और कथोपकथनों में कवित्व की छटा का पूर्ण दर्शन होता है। पात्र सुललित, अलंकार-गर्भित, भाव पूर्ण भाषा-शैली का प्रयोग करते हैं। गीतों में कवित्व निस्सन्देह है ही। प्रसाद वस्तुतः माधुर्य से कभी अछूते नहीं रहे। दार्शनिक नीरसता और भावमय मधुरता इन दोनों ही विरोधी गुणों की सत्ता प्रसाद में मिलती है। उनके वीर रस के नाटकों में भी सचमें शृंगार का मधुर संयोग विद्यमान रहता है। इस कवित्व के कारण उनकी नाटकीय शैली में प्रभाव विशेष उत्पन्न हो जाता है। यह बात अत्यन्त आवश्यक है कि उनकी इस कवित्व-वृत्ति के कारण कहीं कहीं क्लिष्टता भी आजाती है, जिससे, समझने में कठिनाई उपस्थित होती है। विशेषतः संवादों में। संवाद—विशेषतः स्वगत भाषण—कहीं कवित्व के कारण बहुत पेचीदा हो गये हैं। लम्बे भी हो गये हैं, जिससे दर्शकों में उद्वेजकता या शिथिलता सी उत्पन्न होती है। ऐसा विस्तार प्रसाद ने अधिकांश में हार्दिक भावनाओं के आवेग एवं प्रभाव के विशदीकरण के लिए और कवित्व-चमत्कार के लिये किया है। गीत भी अनेक अनावश्यक रूप से लम्बे लम्बे और कवित्व-गर्भित बने हैं।

उनमें अनेक सुक्तरु गीति-काव्य हैं उत्तम श्रेणी के । वे कहीं कहीं प्रकरण के अनुरूप भी नहीं होते । नाटकीय शैली में सुकरता और सुबोधता दोनों होनी चाहियें, तभी उसका प्रभाव समस्त श्रोताओं पर समान रूप से पड़ सकता है । आधुनिक नाटकीय विधान में, इसीलिये, नाटक को कवित्व से पृथक् रखने की चेष्टा होती है, नाटककार कवित्व-सौन्दर्य से नाटक को यथासंभव मुक्त रखने को सचेष्ट रहता है । किन्तु प्रसाद के नाटक निम्न वर्ग के लिए न होकर, प्रधानतया शिक्षित वर्ग के लिए लिखे गये हैं, उनके विषयों और शैली में यही सूचित होता है । अतएव उनकी शैली कवित्व-गर्भित है । उसकी वह दुरुहता इतनी दुरुहता नहीं रहती, इस दृष्टि से । विशेष काव्यत्व-गर्भित स्थलों पर अवश्य ही नाटकीयता में कवित्व प्रधान मानना चाहिये, किन्तु इसको उनके समस्त नाटकों को ही विशेषता मान लेना संगत नहीं । प्रसाद ने नाटकीयता के निर्वाह के साथ साथ, उसकी प्रभाव-वृद्धि का भी विशेष ध्यान रखा है । इस प्रभाव वृद्धि में उनके कवित्व ने विशेष योग दिया है ।

नाटकीय विशेषताओं का प्रसाद ने पूरा पालन किया है । उन्होंने पौरुष और पाश्चात्य दोनों नाटकों की शैलियों के सम्मिश्रण से अपनी मौलिक शैली का निर्माण किया है । भारतीय नाट्य-शास्त्र का मूलतः आधार रखते हुए, उसमें समयोपयोगी अनेक आवश्यक मौलिक परिवर्तन करके, अपनी शैली को वे व्यावहारिक रूप में लाये-हैं । उनका कथानक नाटका-पयुक्त अत्यन्त गतिशील होता है । प्रथम और अन्तिम दृश्य विशेष प्रभाव-शाली होते हैं । दृश्यों की पीठिका विशेष आकर्षक रखी जाती है । वस्तु का क्रमिक विकास, पात्रों का चरित्र चित्रण, वेश भूषा आदि सभी नाटकीय दृष्टि से उपयुक्त हैं । देश-काल तो प्रसाद के नाटकों के प्राण ही हैं । उनके चित्रण में प्रसाद जी को पूरी सफलता मिली है । संक्षेप में, नाटकीय तत्त्व की प्रधानतया उपलब्धि प्रसाद के नाटकों में होती है । कवित्व का विशेष प्रभाव भी उनमें उपलब्ध होता है, परन्तु उसे प्रधान नहीं माना जा सकता । प्रसाद जी नाटक लिखते समय वस्तुतः नाटक ही लिखते थे, वही उनका प्रधान उद्देश्य रहता था ।

हॉ, रंगमंचीयता के लिहाज से उनके नाटकों में त्रुटियाँ हैं। नाटकों का विस्तार बहुत है। दृश्य-विभाजन और दृश्य-संयोजन भी रंगमंचीय सुविधाओं का ध्यान रखकर नहीं किये गये। अनेक दृश्य भी उनमें ऐसे होते हैं, जो मंच पर दिखाने कठिन हैं। आदि आदि त्रुटियों से उन्हें आमानी से नहीं खेला जा सकता। किन्तु उनमें थोड़ा परिवर्तन करके उन्हें मंच के उपयुक्त बनाया जा सकता है, इस बात को भी कोई अस्वीकृत नहीं कर सकता। अतः प्रमाद के नाटकों की नाटकीयता सर्वथा समुचित रहती है।

चन्द्रगुप्त उनकी सर्वश्रेष्ठ रचनाओं में है। रंगमंच की दृष्टि से चन्द्रगुप्त में भी कथानक लम्बा है। उसमें दो विशेष कथाएँ परस्पर मिली हैं— चन्द्रगुप्त की राज्य प्राप्ति की और सैल्यूकस की। इन दोनों का ही समन्वय कर, लेखक ने चन्द्रगुप्त की कथावस्तु का निर्माण किया है। कथा का निर्वाह नाटकीय ढंग पर हुआ है। आरम्भ और फल-प्राप्ति विशेष प्रभावोत्पादक बने हैं। कार्य की अवस्थाएँ, अर्थ-प्रकृतियाँ और मन्त्रियाँ नायक, नायिकादि, सभी का निर्वाह उचित नाटकीय प्रणाली में हुआ है। देश-काल का वर्णन और पात्रों का चरित्र-चित्रण भी नाटकीयुक्त हुआ है। उनमें मार्मिकता, गम्भीरता और स्वाभाविकता है। चन्द्रगुप्त की भाषा भी नाटकीय ढंग के अनुनुरूप क्लिष्ट नहीं हुई है। कहीं भावावेश में ही उसमें संस्कृतमयता की क्लिष्टता आई है। नहीं तो वह भावानुरूप रूप बदलती हुई चली है। मधुर स्थानों पर माधुर्य और आवेश-पूर्ण स्थलों पर आवेश उसमें आये हैं। कथोपकथन और शैली नाटकीय गुणों से युक्त है। चन्द्रगुप्त का आरम्भ तक्षशिला के मनोहर प्राकृतिक चित्र में होता है। गुरुकुल के पावन वातावरण का राज्य है। अन्त चन्द्रगुप्त की राज्यप्राप्ति और सैल्यूकस की पराजय में होता है। आरम्भ और अन्त दोनों ही आकर्षक हैं। चन्द्रगुप्त, चाणक्य, सैल्यूकस आदि पुरुष पात्रों और अलका, सुवासिनी, कल्याणी, कार्नीलिया आदि स्त्री-पात्रों का चरित्र-चित्रण बड़ा स्वाभाविक और मार्मिक है। कथोपकथन बड़े मार्मिक और नाटकीय ढंग के हैं। उनमें इतनी कवित्व पूर्णता भी नहीं है कि उनपर भाव-



अस्पष्टता का दोष लगाया जाय। वे सर्वत्र पात्र के चरित्र, उसके स्वभाव और उद्देश्य का प्रकाशन कर, कथा को गति देने वाले हैं।

यवन—दुर्ग-द्वार दृष्टता है और अभी हमारे मैनिंक हम दुर्ग को मटिया-मेट करते हैं। मालवों के लिए श्रौत्सुक्य है।

मालव सेनिक—सेनापति ! रक्त का बदला। इस नृशंभने निरीह जनता का अकारण वध किया है। स्पष्ट स्मृति का रूप है।

सिंहरण—ले जाओ, सिकन्दर को उठा ले जाओ, जब तक और मालवों को, यह न विदित हो जाय कि यह वही सिकन्दर है। यह भारत के ऊपर एक ऋण था, पर्वतेश्वर के प्रति उदारता दिखाने का। यह प्रत्युत्तर है।

चन्द्रगुप्त (सिल्यूकस से)—जाओ यवन ! सिकन्दर का जीवन बच जाय तो फिर आक्रमण करना।

चाणक्य—केवल तुम्हीं लोगों को अर्थ-शास्त्र पढ़ाने ठहरा था।

सिंहरण—आर्य ! मालवों को अर्थ-शास्त्र की उत्तनी आवश्यकता नहीं, जितनी अस्त्र-शास्त्र की।

वेश काल का निर्वाह देखिये किस उचित ढंग से किया गया है—

सिंहरण—उत्तरापथ के खण्ड-राज्य द्वेष से जर्जरित हैं।

राजनैतिकदशा का प्रतिबिम्ब दिया गया है। राष्ट्र भावना देखिये—

चाणक्य—मालव और मगध को भूल कर जब तुम आर्यावर्त का नाम लोगे तभी वह (आत्म सम्मान) मिलेगा।”

सिंहरण—किन्तु मेरा देश मालव ही नहीं, गान्धार भी है। क्या यही समग्र आर्यावर्त है ?

धर्म—संघर्ष का प्रतिबिम्ब निम्न वार्तालाप में मिलता है—

राक्षस—केवल सद् धर्म की शिक्षा ही मनुष्य के लिए पर्याप्त है और वह तो मगध में ही मिल सकती है।

चाणक्य—परन्तु बौद्ध धर्म की शिक्षा मानव व्यवहार के लिए पूर्ण नहीं हो सकती, भले ही वह संघ-विहार में रहने वालों के लिए उपयुक्त हो... ”

इनके अतिरिक्त नन्द के चरित्र में तात्कालिक विलासिता का दर्शन होता है। अध्ययन-अध्यापन की गुरु कुल व्यवस्था का दर्शन होता है। सामयिक द्रोप, मिट्टेप, राज्यनीति और राजनीति आदि का भी प्रतिबिम्ब स्पष्ट-तया उपलब्ध है।

इस प्रकार, चन्द्रगुप्त ममस्त नाटकीय तत्वों से अन्वित उच्च श्रेणी का नाटक है, जिसमें सहायक रूप में कवित्व का भी परिपाक है। अभिनय या रंगमंच-सम्बन्धी जो त्रुटियाँ दृष्टिगत होती हैं, वे हिन्दी में प्रसाद-काल में कोई व्यवस्थित रंगमंच-परम्परा नहीं होने के कारण हैं। प्रसाद को शेक्सपियर के समान रंगमंच का व्यक्तिगत अनुभव नहीं था। भारतीय रंगमंच की जो दृशा थी, पारसी कम्पनियों के रूप में, वह भी नगण्य थी। ऐसी दृष्टि से रंगमंच विषयक त्रुटियाँ रह जाना स्वाभाविक था। और फिर यह दोष तो आज शेक्सपियर के नाटकों पर भी लगाया जाता है। किन्तु इससे उन नाटकों के नाटकत्व का व्याघात नहीं होता। प्रसाद के नाटकों में भी इसके कारण नाटकत्व की हानि नहीं होती। उनके नाटकों में नाटकीय तत्व पूर्णतया निहित हैं। उनमें काव्य-चमत्कार भी पूर्ण है, किन्तु वह नाटकीयता का सहायक है, उससे प्रधान बनकर नहीं आया है। हाँ यह बात दूसरी है कि प्रसाद के नाटकों का नाटकीय दृष्टि से जितना मूल्य है, साहित्य या काव्य की दृष्टि से भी उनका महत्व विशेष है। प्रसाद ने काव्य और नाटक दोनों का संयोग उपस्थित किया है। उनके काव्यों में—कामायनी आदि में—नाटकीयता और नाटकों में काव्यमयता स्पष्ट रूप में अनुभूत होती है। अतः प्रसाद के नाटकों में—विशेषतः चन्द्रगुप्त में—नाटकीय तत्व की अपेक्षा कवित्व को प्रधान बनाना चरितार्थ नहीं होता।

### अथवा

“आज के प्रायः अन्य नाटककार, जहाँ जिन्दगी की चहारदिवारी के चारों ओर घूमते हैं, वहाँ लक्ष्मी नारायण मिश्र उसे कही न कहीं तोड़कर उसके अन्दर घुस जाते हैं।” इस कथन की सचाई परखिये।

उत्तर—श्री लक्ष्मी नारायण मिश्र के नाटक जीवन की गहन समस्याओं को लेकर चलते हैं। उनमें किसी न किसी जीवन-समस्या को लेकर, कथा-वस्तु चलती है। योरूप भ्रमण के पश्चात् वहां से एक मिश्रित बुद्धिवाद विचार-धारा को लेकर ये आये हैं। इनका आधार तर्क और बुद्धिवाद है। इसीके आधार पर इन्होंने सामाजिक समस्या को देखा है और उसका हल मोचा है। समस्याओं को लेकर इनमें पहिले अन्य नाटककार भी चले हैं भारतेन्दु के काल में अनेक नाटककारों ने समाज धर्म और अर्थ आदि की अनेकों समस्याओं को लेकर, नाटक-रचना की है। प्रसाद-काल में भी ऐसा ही चलता है, परन्तु मिश्र जी की दृष्टि उन समस्याओं के प्रति विरोध रूप में पड़ी है। अपने बुद्धिवाद के नवीन विचारों, उक्तियों और तर्कों के बल पर, इन्होंने समाज की उन चहार दीवारियों को तोड़कर, अदर जाकर, व्यक्तिगत जीवन की तह तक की खबर ली है। समाज-पीडित व्यक्ति के जीवन की समस्याओं को इन्होंने लिया है। इस दृष्टिसे ये अपने और अपने से पहिले के युगों के अपवाद-स्वरूप हमारे सामने आते हैं। व्यक्तिगत समस्याओं को प्रथम नाटकीय विषय नहीं बनाया गया था। प्रधान समस्या स्त्री की है, जिसके विभिन्न रूपों—अशिक्षा, परतंत्रता आदि—को मिश्र ने अपने नाटकों का विषय बनाया है। राजस का मन्दिर, सन्यासी, सिन्दूर की होली आदि में इसी समस्या के विभिन्न रूपों का चित्रण हुआ है। ईर्ष्या द्वेष मत्सर, क्रोध प्रेम, वासना आदि का विश्लेषण और चित्रण इनका बड़ा पूरा है। इनके नाटक नारी की परतंत्र और खेदजनक स्थिति का चित्रण करके उसे, संसार का वीरता और साहस से सामना करने का पाठ पढ़ाते हैं। पाप, पुण्य, सेवा, प्रति-परायणता स्वातंत्र्य आदि पर इन्होंने आधुनिक तर्क द्वारा अपने विचार चित्रित किये हैं। अत एव कहा गया है कि इन्होंने सामाजिक-न्यवस्थाओं के संकुचित ढाये को तोड़कर अदर, पिसते हुए व्यक्तिगत जीवन में घुस कर उसका चित्रण किया है।

प्रश्न १० का विकल्प

‘चंद्रगुप्त नाटक में चंद्रगुप्त केवल प्रयत्न के फल का भोका कठपुतला भर नहीं, प्रयत्न में अपना क्षत्रिय भाग सुन्दरता के साथ पूरा करने वाला है।’ इस कथन की समीचीनता सिद्ध कीजिए।

उत्तर—चन्द्रगुप्त के विषय में उपर्युक्त उक्ति सर्वथा सत्य है । प्रसाद का चन्द्रगुप्त विशासदत्त के चन्द्रगुप्त से बहुत अंशों में भिन्न है । मुद्राराक्षस के चन्द्रगुप्त के केवल राजनैतिक चरित्र का ही चित्रण हुआ है । उसमें चन्द्रगुप्त चाणक्य के आधीन बना सब कार्य करता है । वह स्वयं कुछ नहीं करता, चाणक्य का केवल आज्ञापालक है । अन्य सब लोग उनके लिए कार्य करते हैं, वह कहीं भी सक्रिय कार्य करता हुआ नहीं दिखाया गया । नाटक में दो तीन बार ही उसके प्रत्यक्ष दर्शन होते हैं, यद्यपि उसकी मत्ता का अनुभव सर्वत्र होता रहता है और नाटकीय कथानक भी सब उसी का उद्देश्य लेकर, उसी के हित-साधन के लिए चलता है । वह प्रच्छन्न रहकर, ममस्त नाटकीय फल की प्राप्ति-राज्य प्रतिष्ठा-प्राप्त करता है । कार्य उसके लिए चाणक्य करता है, परन्तु फल वह भोगता है । किन्तु चन्द्रगुप्त का चन्द्रगुप्त ऐसा नहीं है । वह नाटक के चरम फल का भोग भी करता है, वह देश-व्यापी अपना विशाल साम्राज्य स्थापित करता है, पर वह स्वयं उसके लिए प्रयत्न करता है, संघर्ष करता है । चन्द्रगुप्त के जीवन का स्वतंत्र विकास दिखाया गया है । घटना-सूत्रों का संचालक चन्द्रगुप्त में भी चाणक्य ही है; पर चन्द्रगुप्त भी सदैव उसके कन्धे से कन्धा भिड़ा कर कार्य क्षेत्र में अग्रसर होता है । वह निर्भीक है, युद्ध-व्यवसायी है और परम उद्योग शील है । राजनीति या नीति का निर्माण चाणक्य के हाथों होता है, पर चन्द्रगुप्त उसको क्रिया-रूप देता है । चाणक्य मस्तिष्क है, तो चन्द्रगुप्त उसकी भुजाएँ है, जो उसके अनुसार कार्य करती हैं । वह दुर्भेद्य कारागार में से चाणक्य को अकेला छुड़ा लाता है । गुरुकुल से स्नातक होने के पश्चात्, उसका जीवन सारे संघर्ष को अपने ऊपर लेकर चलता है । वह, आपत्तियों से, कठिनाइयों से लोहा लेता हुआ अपने गुरुवर चाणक्य के शब्द-चिह्नों पर चलता हुआ, अन्त में अपने ध्येय की प्राप्ति करता है । अपने परिश्रम का फल भोगता है । पथ-प्रदर्शन चाणक्य का है, किन्तु परिश्रम उसी का है । इस प्रकार श्री आचार्य शुक्ल जी की यह उक्ति उस पर सर्वथा चरितार्थ होती है ।

१४. सिन्दूर की होली में अङ्कित मनोज शंकर के चरित्र का विश्लेषण-  
पण्डितमक विवेचन और परीक्षण कीजिए ।

उत्तर—मनोज शंकर के पिता को मुरारीलाल ने, भंग पिलाकर, नाव में से नदी में धक्का दिलवा दिया था, आठ हजार रुपये के लिए। तब से पश्चान्तापवश मुरारी लाल मनोज को अपने पास ही रखे हैं। नाटक के कथानक के प्रारम्भ से यह घटना १० साल पहिले की है। मुरारीलाल उस समय भी डिप्टी कलक्टर था। मनोज को उसी ने पाला पोसा, बड़ा—२२ वर्ष का—किया, ऊँची शिक्षा दिलाई और उसे सिविल सर्विस के लिए विलायत भेजने की तैयारी में था। अपनी २० वर्षीया पुत्री चन्द्रकला से उसका विवाह कर उसे सर्वस्व सौंपने की मुरारी इच्छा रखता था। उसके उस गुप्त भेद का पता उसके मुंशी माहिरअली क सिवा और किसी को पता नहीं था। उसे उसने फाँसी देने का डर दिखा रखा था, जिससे वह चुप था। उसने भी उस हत्या में उसकी मदद की थी। नाटकीय आधार बनी घटनाओं की पृष्ठ-भूमि यही है।

मनोजशंकर का नाटक में प्रथम दर्शन तब होता है, जब वह लखनऊ से परीक्षा छोड़कर वापिस आ जाता है। उसके आने से पहिले भगवन्तसिंह से १० हजार की रिश्वत लेने की घटना हो चुकी थी। मनोज आदर्श विचारों का भावुक युवक है। वह चन्द्रकला को पत्नी के रूप में देखता है पर न जाने क्यों उसकी ओर पूर्णतया आकृष्ट नहीं होता। उसको बताया गया है कि उसके पिता ने आत्म-हत्या कर ली थी। वह कारण पूछता है तो कोई बताता नहीं। वह उसी दुख में घुला रहता है। उसका स्वास्थ्य भी खिगड जाता है। पढाई में उसकी रुचि नहीं होती। उसी दुःख में उसका जीवन नीरस बना हुआ है। वह बसरी का प्रेमी है और उसे बजाकर अपने मन का दुख हलका किया करता है। वह विचारशील है, पर उसमें मुरारीलाल के परिवार के प्रति सन्देह सा रहता है। आत्म-हत्या के कारण को केवल मुरारीलाल जानता है और वह उसे किसी भी शर्त पर बताने को तैयार नहीं होता। मनोज इसी लिए दुखित रहता है।

वह भायुकता-वश चन्द्रकला और मनोरमा दोनों की ओर आकृष्ट रहता है। चन्द्रकला भी, यह जानने हुए भी कि उम से उसका विवाह होना निश्चित है, उसकी ओर पूर्णतया आकृष्ट नहीं है। एक ही दर्शन में रजनी कान्त उमका हृदय चुरा लेता है। मनोरमा उसका चित्र बनाती है, उम पर अधिकार के विषय में भी मनोरमा और चन्द्रकला में विवाद होता है। चन्द्रकला अपने मन की भावना उसे बता देती है। मनोज भी आकर चन्द्रकला में कुछ परिवर्तन देखता है। वह उसकी ओर व्यंग्य तो सदैव करता रहता है। वह भी जानती है कि मनोज उसके प्रेम का विशेष आदर नहीं करता। दोनों में प्रेम नहीं था। चन्द्रकला स्वयं मानती है मनोरमा के पास। रजनी घात की घायल लाश लाई जाने पर तो चन्द्रकला का बे-हाल हो जाता है। डाक्टर बुलाया जाता है। डाक्टर सब को घबरा देता है। मनोज उसकी दशा कुछ समझता है। रही सही अज्ञानता मनोरमा सच्ची बात बताकर दूर कर देती है। मनोज का सन्देह स्पष्ट हो जाता है। उसे थोड़ा छाँभ भी होता है, जैसा कि वह उसके थोड़ी देर बाद मुरारीलाल के पास स्वयं कहता है। मनोरमा उसे अपने साथ अविवाहित रहने की राजी कर लेती है, वह शायद उसकी भाव-परीक्षा कर रही थी। वह सत्यता और भायुकता के कारण प्रतिज्ञा कर लेता है। वह मनोरमा के प्रति आकृष्ट है, शायद प्रेम या मोह भी रखता है।

वह अपनी इसी दुविधा और सन्देह-ग्रस्त दुःख-दशा में चिड़-चिड़ा सा, आदर्शवादी, बहस और तर्क-प्रिय और रूखा सा हो जाता है। व्यंग्यमय, कटु और सत्य बात थोलने की सदैव चेष्टा करता है। वह व्यंग्य धारणों से मुरारीलाल, चन्द्रकला, किसी को भी नहीं बख्शता। डाक्टर से यहस करने लगता है। डाक्टर को पिरख बुझाना कठिन हो जाता है। चन्द्रकला की बीमारी को नाटक नाम देता है और अन्त में उसे बाहर घूमने को तैयार करके अपनी बात को सिद्ध भी कर देता है। वह अच्छी तरह जानता है कि चन्द्रकला की वैसी दशा क्यों है और कि वह कैसे ठीक हो सकती है। वह उसे हस्पताल ले जाना

चाहता है। चन्द्रकला के कपड़े बदलने के लिये जाने पर, मनोरमा के हृदय में फिर कुछ विचलितता होती है। वह मनोज को स्पष्ट उत्तर दे देती है, कि वह विधवा है, इसलिये उसके साथ नहीं रह सकती। मनोज को वास्तविक दुःख होता है। पर मनोरमा उसे चन्द्रकला को समा करके उससे मिलजाने की प्रेरणा देती है। चन्द्रकला आजाती है और मनोज उसे लेकर हस्पताल ले जाता है कि रजनीकान्त को देखकर चन्द्रकला की हालत सुधर जायगी। मुरारीलाल को ४० हजार और मिलते हैं। हस्पताल से लौटने पर चन्द्रकला अन्दर चली जाती है। उसने रजनीकान्त के हाथ से सिन्दूर लगावा कर अपनी मांग भरली थी। उसने आजन्म वैधव्य भोगना स्वीकृत कर लिया था अपनी इच्छा से। रजनीकान्त की हालत चिन्ताजनक होने पर मुरारीलाल को अन्तिम वयान लिखने को जाना पड़ता है। मनोज माहिर के मुँह से कुछ संदेह-जनक बात सुनकर उसमें वह रहस्य पृथ्वीने लगता है। वह इन्कार करता है। उसे लेकर मनोज फिर रजनीकान्त को देखने हस्पताल जाता है और रास्ते में उसमें अपने पिता की हत्या का सारा रहस्य सुन लेता है।

उधर हस्पताल से लौट कर चन्द्रकला मनोरमा को सिन्दूर लगवाने की सख घटना बता देती है। मनोरमा उसे मना करती है, पर वह अपने निश्चय पर दृढ़ है। इतने में मुरारी भी हस्पताल से रजनीकान्त की मृत्यु की खबर लेकर लौट आता है। वहाँ उसे चन्द्रकला की पाँव धवाने आदि की सारी चेष्टाओं का पता लग जाता है, अतः वह क्रोध में चन्द्रकला को अन्दर से बुलाता है, उसे डाँटता है। मनोज भी माहिर के साथ आजाता है। आते ही मुरारी से साफ कहता है कि उसके पिता की उसीने हत्या की है। मुरारी मान लेता है और मनोज से चन्द्रकला के साथ विवाह करके सारी सम्पत्ति संभालने को कहता है। परन्तु मनोज उसके प्रस्ताव को घृणा से ठुकरा देता है, परन्तु फिर कहने पर कुछ विचार में पड़ जाता है जो उसकी निर्बलता का सूचक है। चन्द्रकला का निश्चय जान कर उसके मनोरथों पर पानी फिर जाता है। वह भी मुरारीलाल-अपने पिता-के पापों का प्रायश्चित्त

करने को आजन्म वैधव्य भोगना चाहती है। मुरारीलाल की सम्पत्ति में वह भी कोई भाग नहीं चाहती। नाटक समाप्त हो जाता है।

स्पष्ट ही मनोज के चित्रण के लिए लेखक को शेक्सपियर के हैमलैट में बहुत कुछ प्रेरणा मिली है। अनेक अंशों में मनोज के चरित्र में हैमलैट की झलक मिलती है। हैमलैट के समान ही उसके पिता की भी हत्या हुई है जिसके रहस्य का पता लगाने को वह भी तैयार है। वह भी सदैव दृढ और दुःख-दशा में रहता है, फिलामफी और आदर्श की बातें करता है। वह भी अत्यन्त भावुक है। घातचीत भी वैसी ही कटु व्यंग्य पूर्ण करता है, जो चोट करती है। हैमलैट को भी पिता का भूत दिखता था, मनोज को भी स्वप्न होते थे। दोनों के स्वास्थ्य और जीवन की दशा खराब थी। स्वभाव रुखा, तीखा और शुष्क सा था। हैमलैट का सा ही अनिश्चय और दृढ़ता उसमें भी है, वह निश्चय नहीं कर पाता, पर एक बार करके उस पर दृढ़ रहता है। मनोज भी हैमलैट के समान ही शकती मिजाज का है। थोफोलिया की हैमलैट कटु आलोचना करता था, चन्द्रकला की मनोज करता है। भावुकता और परिस्थिति में सदैव संघर्ष रहता है। हैमलैट के समान मनोज भी प्रत्येक के साथ बहस करता है। दोनों में शराफत, आदर्श-प्रियता और चारित्रिक दृढ़ता पूर्णतया भरी हैं। ससार से दोनों असन्तुष्ट हैं। मनोज मनोरमा को चाहता है, पर चन्द्रकला की ओर भी उदासीन नहीं रहता। लगातार सन्देह और संकल्प-विकल्प के कारण उसकी मानसिक दशा भी स्थिर नहीं रहती। नाटक के अन्त पर, मुरारी के प्रस्ताव पर वह विचारने लगता है, हालांकि उसे उस दशा में उस पर थूक देना चाहिये था। मनोरमा के अस्वीकार करने पर वह निश्चय नहीं कर पाता कि वह आगे क्या करे। ऐसी ही अस्थिर चित्त-वृत्ति से युक्त उसका सारा चित्रण हुआ है।

नोट—इसका विकल्प भाग प्रश्न १० के साथ आ चुका है।



# हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४

(संवत् २००३)

केवल पांच प्रश्नों के उत्तर दीजिये । सभ प्रश्नों के अंक बराबर हैं ।

१.—भाषा की दृष्टि में विवेचन करने पर इन आचार्यों में पहिला स्थान इंशा अल्लाखां, दूसरा सद्ग मिश्र और तीसरा लल्लू लाल को मिलना चाहिये ।' इस कथन को पुष्टि उद्धरणों के साथ इंशा और सद्ग मिश्र की भाषा की तुलनात्मक विवेचना में कीजिए ।

उत्तर—गद्य के प्रारम्भिक प्रवर्तकों में चार नाम प्रमुखतया आते हैं—  
मुं० सदासुखलाल, इंशा अल्लाखां, लल्लूलाल और सद्ग मिश्र । ये चार लेखक हैं, जिन्होंने सर्वप्रथम खड़ी बोली का एक व्यवस्थित रूप उपस्थित किया अपनी अपनी विशेषताओं के साथ । उनमें मुं० सदासुखलाल का लिखा सूर सागर उपलब्ध नहीं है पूरा । उनकी भाषा हिन्दुओं की शिष्ट भाषा—जिसमें पाण्डिताऊपन की ओर अधिक मुकाव है—मानी जाती है । वह आज की संस्कृत-मिश्रित खड़ी बोली के बहुत निकट है । उसमें अन्य व्रज-भाषा आदि के भी शब्द आये हैं, पर वह हिन्दुओं की शिष्ट साहित्यिक भाषा का व्यवस्थित रूप है, जो उर्दू के साथ साथ स्वतंत्र रूप में विकसित हो रहा था और जिसे वे लोग 'भाखा' कहते थे । अतएव कुछ के मत से खड़ी बोली गद्य का व्यवस्थित रूप उपस्थित करने वाले पहले आचार्य वे ही हैं । किन्तु उनका ग्रन्थ उपलब्ध नहीं होता, यद्यपि उसका उल्लेख अनेक इतिहासों में है ।

बाकी के तीनों लेखकों में इंशा अल्लाखां की भाषा ठेठ खड़ी बोली के लिहाज से अधिक सफल है । उसकी गठन, बनावट, चलाऊपन, चुस्ती, व्यञ्जकता, मुहावरे आदि सब बहुत ठीक हैं । उसमें कहीं भी शैथिल्य नहीं है । रोचक है । प्रवाहमय है । उन्होंने किसी की प्रेरणा से गद्य नहीं लिखी थी, अपितु स्वयं एक उद्देश्य लेकर गद्य लिखी थी । उनके समय में दो प्रकार

की भाषा इस प्रदेश में प्रचलित थी—एक उर्दू और दूसरी भाषा । उर्दू में अर्धी फारसीमयता अधिक थी और भाषा में संस्कृत और व्रज भाषाकी विशेषता । इन्सा ने उन दोनों के मध्य की ठेठ हिन्दी गद्य लिखने का उद्देश्य सामने रखा, जिसमें हिन्दीपन के सिवा और किसी भाषा की पुट न हो । उसमें न संस्कृत, व्रज-भाषा, अवधी आदि का सम्मिश्रण हो और न अर्धी फारसी आदि विदेशी भाषाओं का पुट हो । ऐसी ही भाषा उन्होंने लिखी भी । उसमें हिन्दी या हिन्दवी के ठेठ शब्दों का ही प्रयोग किया है । उसकी शुद्धता की भी रक्षा की है । खड़ी बोली का उर्दू रूप अद्य तक बहुत कुछ मंज हुआ था, उसमें बहुत सी साहित्य-रचना हो चुकी थी और इंशा 'के अच्छे बड़े शायर थे । अतएव इनकी भाषा में व्यावहारिकता अधिक है । वह चटकीली है मुहाबरेदार है । किन्तु साथ ही उसमें उर्दू का लहजा और वाक्य-विन्यास भी बहुधा आ जाते हैं । उर्दू के ढंग पर ही 'जातियां खातियां, पीतियां आदि विशेषणों में भी वचन लगाकर प्रयोग किया है । उनके कारण कुछ लोगों को उन्हें खड़ी बोली गद्य का प्रवर्तक मानने में आपत्ति है । किन्तु उनकी भाषा की अन्य सद्विशेषताओं को देखते हुए, यह दोष नगण्य सा है । वास्तव में उनका उद्देश्य हिन्दी लिखने का था और वही उन्होंने लिखी भी । उनकी भाषा हिन्दी की मिश्रित शैली का उत्कृष्ट उदाहरण है—

“एक दिन रानी केतकी मदन वान से यों बोल उठी—अब मैं निगोडी लाज से कुट करती हूँ, तू मेरा साथ दे । मदन वान ने कहा—क्योंकर ? रानी केतकी ने वह भभूत का लेना उसे बताया और सुनाया—यह आंख मुचीवल के माँई-रूपे मैंने इसी दिन के लिए कर रखे थे ।” आदि ।

“आतियां जातियां जो सांसें है, उसके बिन ध्यान यह सब फाँसें हैं ।

देखने को दो आंखें दी और सुनने को दो कान

नाक भी सबसे ऊँची करदी मरदों को जो दान ॥

उपयुक्त उदाहरणों में खड़ी बोली का ठेठ रूप है, जैसा कि इंशा का उद्देश्य था । आचार्य श्री शुक्लजी के मत से, “आरम्भ काल के चारों लेखकों में इंशा की भाषा सबसे चटकीली मुहाबरेदार और चञ्चली है ।”

लल्लू लाल और मदल मिश्र फोर्ट विलियम्स कालेज में हिन्दी के अध्यापक थे। उन्होंने गिलक्राइस्ट साहब के कहने पर हिन्दी की पाठ्य पुस्तकें लिखीं। लल्लू लाल ने प्रेम सागर और सदल मिश्र ने नासिकेतोपाख्यान लिखे। लल्लूलाल की भाषा के विषय में श्री शुक्ल जी का मत है कि 'लल्लू लाल की भाषा कृष्णोपायक व्यासों की सी व्रज-रंजित गव्ही बोली है।' अकबर के समय में गग कवि ने जैमी खड़ी बोली लिखी थी, वैसी ही गव्ही बोली लल्लू लालने भी लिखी।' लल्लू लालने जान बूझकर उर्दू या अर्बी फारसी के शब्दों को अपनी भाषा में स्थान नहीं दिया, न मुहावरों का प्रयोग किया। उसमें उनकी भाषा में चलाऊपन और सुगठन नहीं आये। इसके विपरीत उसमें व्रज भाषा पद्य की सी कोमलता, मधुरता अनुप्रास, तुक बन्दी है। व्रज भाषा का विशेष प्रभाव है। व्रज-भाषा के शब्दों की भरमार है, वाक्य-विन्यास भी वैसा ही है। वही लचक और वही लहजा आया है। इनकी भाषा पद्यमय गद्य है, जिनमें कविता की गई है। उसमें गद्य की अपेक्षा पद्य की विशेषताएं अधिक हैं। अतः इनको भाषा में व्यावहारिकता नहीं है और न व्यवस्था एवं शुद्धता है। वह व्रजभाषा गद्य सी है। इंशा की भाषा की तुलना में वह नहीं ठहर सकती। उदाहरण—

“जिस काल ऊपा बारह वर्ष की हुई तो उसके मुखचन्द्र की ज्योति देख कर पूर्णमासी का चन्द्रमा छवि-छीन हुआ, वालों की श्यामता के आगे अमावस्या को अंधेरी फोकी लगने लगी। उसकी चोटो गटकाई लख नागिन अपनी कंचली छोड़ सटक गई, भौहों की बंकाई निरख धनुष धक-धकाने लगा, आंखों की बड़ी चचलाई पेख मृग मीन खंजन खिसाय रहे।”

इस उदाहरण में उपर्युक्त सब विशेषताएं और दोष स्पष्ट लक्षित हैं।

इनके विपरीत सदल मिश्र लल्लू लाल के दोषों से बहुत कुछ बच गये हैं। उन्होंने लल्लू लाल के समान अर्बी फारसी अथवा उर्दू के शब्दों का गपथ-पूर्वक बहिष्कार नहीं किया था। न मुहावरों का ही परित्याग किया था। व्रजभाषा के प्रभाव से भी बचे रहे। उनमें न वैसा काव्यत्व है, न अनुप्रास है और न तुक है, जिससे गद्य में पद्य की विशेषताएं प्रतीत हों। वह खड़ी बोली की संस्कृत-प्रधान मिश्रित शैली का अच्छा उदाहरण है।

लल्लू लाल की भाषा की अपेक्षा इनकी भाषा में अधिक परिमार्जन, अधिक व्यवस्था और अधिक चलाऊपन अथवा व्यावहारिकता है। लल्लू लाल की भाषा काव्य के ही अधिक उपयुक्त है, अन्य व्यावहारिक विषयों के लिए नहीं, किन्तु सद्गल मिश्र के नाविकेतोपाख्यान की भाषा प्रत्येक विषय के लिए व्यवहार्य है। उसमें सुहावरो के कारण चटकीलापन भी है। उसमें श्रद्धालु नहीं है, सुगठता है, इस दृष्टि से इनकी भाषा इंशा की भाषा के समकक्ष रची जा सकती है, किन्तु उसमें शुद्धता और व्यावहारिकता उतनी नहीं है। व्रजभाषा के प्रयोग भी इन्होंने लिये हैं। और, पूर्वी का तो इनकी भाषा पर विशेष प्रभाव है। अनेक पूर्वी शब्दों का प्रयोग किया है।

उदाहरण—

‘राजा रघु ऐसे कहने हुए वहां से तुरन्त हड़ित हो उठे। वो भीतर जा सुनि ने जो आश्चर्य बात कही थी सो पहिले रानी को सब सुनाई। वह भी मोह से व्याकुल हो पुकार पुकार रोने लगी घो गिडगिडा गिडगिडा कहने लगी कि महाराज ! जो यह मत्स्य है तो अब ही लोग भेज लडके समेत ऋत उसको बुला ही लीजिये क्योंकि अब मारे शोक के मेरी छाती फटती है।’

“इतने में जहां मखी सहेली और जात भाइयों की स्त्री सब दौड़ी आईं समाचार सुनि जुड़ाई मगन हो हो नाचने लगीं वो अपने अपने देह से गहना उतार उतार सेवकों को देने लगीं और अगणित रुपया अन्न-वस्त्र राजा-गानी ने ब्रान्हणों को बोला बोला दिया।”

उपयुक्त उद्धरण भाषा की दृष्टि से शुद्ध नहीं हैं, न साफ सुथरे हैं। परन्तु फिर भी लल्लू लाल की भाषा से इनकी भाषा में खड़ी बोली अधिक परिष्कृत और अधिक व्यवस्थित है। इंशा की भाषा शुद्धता व्यवस्था और परिष्कार में इनकी भाषा से कहीं अधिक उन्नत है। सद्गल मिश्र की भाषा में सुनि, जुटाई, सोनन के थंभ आदि व्रजभाषा के शब्द और इहां मतारी जौन आदि पूर्वी बोली के शब्द भी इनकी भाषा में आये हैं। उर्दू के वो शब्द का प्रयोग तो बहुत भद्दा है। इंशा की भाषा में ये त्रुटियां उतनी नहीं हैं। उनमें व्यवस्था-सम्यग्धी चाहे कोई दोष आगया हो, परन्तु प्रान्तीय भाषाओं के प्रभाव से वे बहुत कुछ बचे हैं। उनकी शैली में उनका व्यक्तित्व स्पष्ट

लक्षित होता है। अतः प्रश्न गत उक्ति में इंशा को पहिला, सदलमिश्र को दूसरा और लल्लू लाल को तीसरा स्थान जो दिया गया है, वह उचित ही है।

### अथवा

सदलमिश्र की भाषा पर फोर्ट विलियम्स कालिज और इंशा की भाषा पर लखनऊ के नवाब आसफुद्दौला का प्रभाव किस प्रकार व्याप्त है ?

उत्तर—सदलमिश्र और लल्लू लाल ने गद्य की पुस्तकें फोर्ट विलियम्स कालिज के प्रिंसिपल जान गिल क्राइस्ट की प्रेरणा पर लिखी थीं। ये पाठ्य पुस्तकें प्रधानतया योरोपीय जनों को देशी भाषा की शिक्षा देने के लिए लिखी गई थी। लल्लू लाल ने तो संस्कृत-गर्भित व्रजभाषा-गद्य जैसी पांडिताऊ या भाखा गद्य लिखी, किन्तु सदल मिश्रने सरल सीधी और सुहावरदार गद्यभाषा लिखी। उर्दू फारसी के शब्दों का भी वहिष्कार नहीं किया। उनका उद्देश्य हिन्दी गद्य की एक सरल, सीधी और आदर्श शैली लिखने का था, जिसमें उन्हें पर्याप्त सफलता मिली। सदलमिश्र का नासिकेतोपाख्यान ऐसी ही सरल, सीधी, सुगठित और सुहावरेदार एवं व्यावहारिक गद्य भाषा में लिखा गया है, जिस का निर्माण फोर्ट विलियम्स कालिज की आवश्यकता को ध्यान में रखकर हुआ है। उदाहरण—

“इस प्रकार से नासिकेत मुनियम की पुरी समेत नरक का वर्णन कर फिर जौन जौन कर्म किये से जो भोग होता है सो सब ऋषियों को सुनाने लगे कि गौ, ब्राह्मण, माता पिता, मित्र, बालक, स्त्री, स्वामी, वृद्ध गुरु इनका जो वध करते हैं, वो मूठी साक्षी भरते हैं, मूठ ही कर्म में दिन रात लगे रहते हैं, अपनी भार्या त्याग कर दूसरे की स्त्री को व्याहते औरों की पीड़ा देख प्रसन्न होते हैं और जो अपने धर्म से हीन पाप में ही गढ़े रहते हैं वो माता पिता की हित बात को नहीं सुनते, सबसे वैर करते हैं, ऐसे जो पापी जन हैं सो महा डेरावने दक्षिण द्वार से जा नरकों में पड़ते हैं।”

उपर्युक्त अवतरण में लेखक का प्रयत्न भाषा की संस्कृतमयता की ओर होने पर भी वह दुरुह नहीं हो पाई है। वाक्य-विन्यास में गढ़बढ़ है। पर तो भी भाषा को व्यवस्थित रूप देने की चेष्टा है। उनकी इस

व्यावहारिकता का कारण फोर्ट विलियम्स कालिज की फर्मायश ही है। उसी की आवश्यकता को देख इन्होंने हिन्दुओं की पूर्व-परम्परा से प्राप्त शिष्ट भाषा-पण्डितता का भाषा-को न अपना कर मिश्रित और व्यावहारिक गैली को अपनाया, जिसको देशी विदेशी मरलता से सीख सकें और अपना सकें।

इंशा उर्दू के पहले भारी शायर थे। दिल्ली के पश्चात् इशा लखनऊ में आम्फुहौला के दरबार में आगये थे। वहाँ इनकी कई बड़े-बड़े उर्दू शायरों से मुठभेद हुई, जिन्हें उनसे नीचा देखना पड़ा। खदी बोली का उर्दू रूप कविता में बहुत मंज चुका था। उर्दू में उत्कृष्ट साहित्य निकल चुका था। इशा ने जब इरादतन खदी बोली का ठेठ रूप लिखने का प्रण किया तो उर्दू ढंग के लहजे, बनावट, वाक्य-विन्यास, मुहावरे भी स्वभावतः इनकी भाषा में आगये। उसमें चमत्कार-पूर्णता भी आई, व्यवस्था और परिष्कार के साथ उर्दू काव्य की चटरसमदख, व्यंजना और चलाऊपन इनकी भाषा में निसर्गतः आगये। दरबारी प्रभाव की सौन्दर्य वृत्ति व्यंजना, मजाक, मशती चुहलबाजी और चुशती का प्रभाव भी स्पष्ट लक्षित होता है। उर्दू के ढंग में वाक्यों में तुक भी मिलती चलती है। यथा—

“सिर मुका कर नाक रगड़ता हूँ, अपने बनाने वाले के सामने जिसने हम सब को बनाया है।”

लहजा और वाक्य विन्यास उर्दू ढंग का है। देखिये नीचे तुक भी मिलती चलती है—

“जब दोनों महाराजों में लड़ाई होने लगी, रानी केतकी सावन भादों के रूप रीने लगी और दानों के ली में यह आगई-यह कैसी चाहत जिसमें लहू बरसने लगा और अच्छी बातों को जी तरसने लगा।”

इस उद्धरण में तुक मिलती चलती है। इनके अतिरिक्त इंशा ने उर्दू के अनुसार ही विशेषणों में भी वचन-भेद डाला है। यथा—

“आतियां जातियां जो सांलें हैं, उसके बिन ध्यान यह सब फ़ांसें हैं।”

❁

❁

❁

❁

❁

“घर बालियां जो किसी डौल से बहलातियां हैं।” आदि।

उपर्युक्त उद्धरणों में लखनवी उर्दू-काव्य का स्पष्ट प्रभाव लक्षित होता है, साथ ही दृश्यात्मक भावनाओं का भी स्पष्ट प्रतिबिम्ब इनकी भाषा-शैली में मिलता है। इसी अभिप्राय को लेकर प्रयत्नगत उक्ति कही गई है, जो अधिकांश में सत्य है।

२—बाल मुकुन्द गुप्त के हास्य और व्यंग्य में सामयिक समस्याओं पर निश्चित चोट मिलती है। उद्धरण देकर इस कथन की पुष्टि की जाए।

उत्तर—बाबू बाल मुकुन्द गुप्त विनोद-प्रिय व्यक्ति थे, जिनके लिए गंभीर से गंभीर विषय में भी हास्य और व्यंग्य की पुट दे देना स्वभावगत विशेषता है।

बाबू बालमुकुन्द गुप्त बहुत ही विनोद-प्रिय व्यक्ति थे, हास्य और व्यंग्य उनकी भाषा-शैली की प्रधान विशेषताएँ हैं। वे प्रथम उर्दू के सिद्ध-हस्त लेखक थे, बाद में उन्होंने श्री मालवीय जी और प्रताप नारायण मिश्र जैसे व्यक्तियों के प्रभाव में आकर हिन्दी में लिखना प्रारम्भ किया था। ये एक कुशल सम्पादक भी थे। प्रथम बगवासी के प्रधान सम्पादक के रूप में प्रतिद्धि प्राप्त की, फिर भारत मित्र के प्रधान सम्पादक बन गये। ये प्रथम उर्दू के लेखक थे। उसी का प्रभाव इनकी खड़ी बोली में भी आया। उर्दू के समान ही इनकी खड़ी बोली में 'तानाजनी' है, हास्य विनोद है, व्यंग्य और कटाक्ष है। इस युग में विद्रोह के बीज डल जाते हैं। राजनैतिक पड़यन्त्र भी होते हैं। लेखक लोग भी अपने लेखों के द्वारा ऐसी ही विरोध-मूलक भावनाएँ व्यक्त करते हैं। वे विभिन्न सामयिक विषयों पर छोटे-छोटे लेख टीका टिप्पणी करते हैं। बालमुकुन्द गुप्त भी ऐसे ही लेखकों में हैं। ये सदैव अपने पत्र में विभिन्न सामयिक विषयों पर आलोचनात्मक लेख लिखते थे। परन्तु इनके लेखों में कैसा भी गंभीर विषय हो, हास्य और व्यंग्य की पुट आ जाती है। ये शिवशम्भु के नाम से लेख या निबन्ध लिखा करते थे। ये भंग पीने का चहाना करके, खड़ी हास्य-विनोदपूर्ण शैली में, किसी न किसी सामयिक विषय को लेकर, उसका वर्णन करते थे।

भंग पीने का यहाँना कर लेने पर फिर निःशंक कुछ भी कह डालने का अग्रसर रहता है। बालमुकुन्द जो ऐसा ही रूपक बांध कर विभिन्न विषयों पर लेखनी पलाते थे। इन निबन्धों में हास्य विनोद और भंगकी तरंग की मस्ती रहने के साथ साथ आलोच्य या वर्ण्य विषय के पक्ष विपक्ष में आवश्यक साक्षेप या व्यंग्य मूलक चोट भी रहती थी। लार्ड कर्जन के जमीने में जय श्रांतक और कानूनी सफ़ती का दौर दौरा था, उस समय, सुबलम सुबला विद्रोह संभव नहीं था और या बालमुकुन्द जैसे व्यक्ति के लिए चुप बैठना भी अस्वाभाविक था। फलस्वरूप इन्होंने शिवशम्भु के नाम से ऐसे ही विनोदपूर्ण लेखों या निबन्धों में लार्ड कर्जन पर असंख्य व्यंग्यमय चोटें कीं। 'शिवशम्भु का चिट्ठा' इनके ऐसे ही लेखों का संग्रह है। श्री आचार्य शुक्ल जी ने इनकी इस विशेषता को इन शब्दों में बताया है, "वे अपने विचारों को विनोदपूर्ण वर्णनों के भीतर ऐसा लपेट कर रखते थे, कि उनका आभास बीच बीच में ही मिलता था। उनके विनोद-पूर्ण वर्णनात्मक विधान के भीतर विचार लुके छिपे से रहते थे। यह उनकी लिखावट की एक बड़ी विशेषता थी।" यही विशेषता—विनोद हास्य और व्यंग्य के वातावरण में किसी सामयिक विषय के पक्ष विपक्ष में चोट करने की—नीचे के अवतरणों से सिद्ध हो जाती है। यथा—

"इतने में देखा कि बादल उमड़ रहे हैं। चीलें नीचे उतर रही हैं। तबीयत भुरभुरा उठी। इधर भंग, उधर घटा—वहार में वहार ..... अंधेरा छाया, बूँदें गिरने लगीं, साथ ही तड़ तड़ धड़ धड़ होने लगी। देखा कि ओले गिर रहे हैं। ओले थमे, कुछ वर्षा हुई, बूटी तैयार हुई। बस भोला, कहकर शर्मा जी ने एक लोटा भर चढ़ाई। .....

"भंग छान कर महाराज जी ने खटिया पर लम्बी तानी और कुछ काल सुषुप्ति के आनन्द में निमग्न रहे ..... ( देखिये विनोद और मस्ती का यह वातावरण तैयार करके आगे भारत की गरीब निरीह जनता की दुर्दशा को लेकर कैसा मार्मिक व्यंग्य किया गया है, स्वार्थी विदेशी अफसरों और अमीरों पर ) हाथ-पांव सुख में पर विचार के घोड़ों को विश्राम नहीं था। ..... गुलाबी नशे में विचारों का तार चंघा कि वडे लाट फुर्ती से



अपनी कोठी में घुम गये होंगे और दूसरे श्रमीर भी अपने अपने घरों में चले गये होंगे। पर वह चील कहां गई होगी ? ... हा ॥ शिवशम्भु को इन पक्षियों की चिन्ता है, पर वह यह नहीं जानता कि इन अभ्रस्पर्शी शटालिकाओं से परिपूरित महानगर में सहस्रों शभागे रात बिताने की कौपड़ी भी नहीं रखते ।”

और देखिये नीचे के उदाहरण से आज के राजा और प्रजा के संबंध पर कैसे विनोदी ढंग में व्यंग्य किया गया है -

“नारंगी के रस में जाफरानी वामन्ती बूटी छान कर शिवशम्भु शर्मा खटिया पर पड़े मौजों का आनंद ले रहे थे। खयाली बोटों की शर्मा दीली कर दी थी। ... अचानक एक सुरीली गाने की आवाज ने धौंका दिया। ... कानों में यह मधुर गीत बार बार श्रमृत बरमाने लगा— “चलो चलो आज खेलें होली, कन्हैया घर” कमरे में निकल कर वरामदे में खड़े हुए। मालूम हुआ कि पड़ोस में किसी श्रमीर के यहाँ गाने बजाने की महफिल हो रही है। कोई सुरीली लय से होली गा रहा है। साथ ही देखा यादल घिरे हुए हैं, थिजली चमक रही है, रिम किम ऊड़ी लगी हुई है। वसंत में सावन देखकर थकल जरा चक्कर में पड़ी। (देखिये जमाने के बदल जाने की कैसी मार्मिक सूचना दी है) ... .. ओह कैसा श्रतु-विपर्यय है ।”

“इस विचार को छोटकर गीत के श्रर्थ का जी में विचार आया। होली रिलैया कहते हैं कि चलो आज कन्हैया के घर होली खेलेंगे। कन्हैया कौन? व्रज के राजकुमार और खेलने वाले कौन? उनकी प्रजा ग्वाल गाल। (देखिये कैसी उस्तादी से लेखक अपने प्रकृत त्रिपय पर आ रहा है) ... क्या भारत में ऐसा समय भी था जब प्रजा के लोग राजा के घर जाकर होली खेलते थे और राजा प्रजा मिलकर आनन्द मनाते थे? ... यदि आज शिवशम्भु शर्मा अपने मित्र वर्ग सहित श्रवीर गुलाल की कौलियां भरे रंग की भरी पिचकारियां लिये अपने राजा के घर होली खेलने जाये? राजा दूर सात समुद्र पार है। ... .. क्या उस राजप्रतिनिधि के घर जाकर



गंभीरता व साथ ही कल्पना की भी उड़ान रहती थी। इस दृष्टि से इन्हें अंग्रेजी के प्रसिद्ध निबंधकार चार्ल्स लैम्ब की समानता दी जाती है, छोटी छोटी चीजों का आसरा लेकर उसकी भी कल्पना आसमान की खबर लाती थी। यही विशेषता भट्ट जी में भी उपलब्ध है। ये अधिकतया छोटे छोटे निबंध लिखने के आदी थे।

बालमुकुन्द गुप्त और भट्ट जी के निबंधों में बहुत कुछ समानता है। दोनों ही लेखकों के निबंधों में हास्य विनोद और व्यंग्य की पुट पर्याप्त पायी जाती है। किन्तु यह विशेषता गुप्त जी में विशेष है। भट्ट जी गुप्त जी के समान न भंग का चहाना करते थे, न वैसा विनोदी या मस्ती का वातावरण ही उत्पन्न करते थे, अपितु वर्णन के बीच-बीच में हास्य विनोद की पुट देते थे। इनकी उक्ति-विशेष से ही हास्य विनोद उत्पन्न होता है। किन्तु साथ ही लेखक के हृदय और पाण्डित्य का भी प्रतिबिम्ब सर्वत्र ही निबंधों में मिलता रहता है। व्यंग्य इनका भी गुप्त जी के समान ही मार्मिक और चोट करने वाला होता है। किन्तु भट्ट जी के हास्य विनोद में कुछ चिढ़ चिड़ाहट सी रहती है, जो कि गुप्त जी के में नहीं है। व्यंग्य भी भट्ट जी का साहित्यिक कोटि का है। गुप्त जी अपने प्रकृत विषय पर सीधे नहीं पहुँचते, अपितु घूम फिर कर पहुँचते हैं। उनके निबंधों में उनके विचार साफ और सीधे रूप में सामने नहीं आते, अपितु उनके हास्य विनोद में लिपटे हुए व्यक्ति होते हैं। भट्ट जी किसी विषय को लेकर उस पर सीधे रूप में अपने विचार व्यक्त करते हैं। मनोरञ्जकता दोनों ही लेखकों के निबंधों की विशेष विशेषता है, गम्भीर से गम्भीर विषयों में मनोरञ्जकता की ओर विशेष प्रयत्न रहता है। दोनों के निबंधों में वैयक्तिकता स्पष्ट झलकती है। गुप्त जी के निबंध गुप्त जी की व्यक्तिगत विशेषताओं से भरे हैं और भट्ट जी भी अपनी व्यक्तिगतता निबंधों में ले आते हैं। भाषा दोनों ही निबंधकारों की विषयानुरूपिणी है। भट्ट जी विशेष गम्भीर विषयों में विशेष गम्भीर और सरल विषयों में सरल भाषा-शैली को अपनाते थे। गुप्त जी की भाषा-शैली भी उनके विषयों के अनु-रूप ही रहती थी, यद्यपि उनके विषय अधिकतया अधिक गम्भीर नहीं

रहने थे और यदि कभी गंभीर विषय वे चुनते भी थे, तो उन्हें भी वे अपनी विनोदी शैली में अगम्भीर ही बना लेते थे। भाषा दोनों की मिश्रित शैली की है। गुप्त जी उर्दू के विशेष लेखक थे, अतः हिन्दी में आने पर भी उन पर वह प्रभाव बना रहा। उर्दू से उपयोगी सामग्री वे सदैव लेते रहने थे। उर्दू की लाज, लहजा, मुहावरेदारी, लोकोक्तियाँ, तानाजनी, हास्य विनोद और व्यंग्य आदि विशेषताएँ तो उनकी भाषा में थी हीं, साथ ही आवश्यकतानुसार शब्द भी वे निःशंक अन्य भाषाओं से ले लेते थे। भट्ट जी भी यद्यपि भाषा की संस्कृतमयता और शुद्धता के पक्षपाती थे, पर अवसर होने पर वे अन्य भाषाओं से भी शब्द लेने में संकोच नहीं करते थे, वे अपनी भाषा को व्यापक और विशुद्ध बनाना चाहते थे। अंग्रेजी के शब्द, मुहावरे और वाक्यांश तक भी भट्ट जी प्रयुक्त करने में नहीं हिचकते थे आवश्यकतावश। कल्पना का विशेष अंश भट्ट जी में अधिक है, गुप्त जी में कम। गुप्त जी अधिकतया छोटे वाक्य लिखना पसन्द करते थे, परन्तु भट्ट जी के वाक्य कुछ लम्बे होते हैं। व्यंजक और लाक्षणिक प्रयोग दोनों के निबंधों में प्रभूततया मिलते हैं। गुप्त जी की वृत्ति अधिकतया आलोचनात्मक रहती है, पर्याय से प्रकृत विषय की आलोचना करके व्यंग्य और आक्षेप रूप में अपने विचार प्रकाशित करना ही उनका विशेष उद्देश्य रहता है, किन्तु भट्ट जी का यह प्रधान उद्देश्य नहीं है, उनमें आलोचना की कटुता के साथ-साथ कल्पना की रंगीनी और विचार गम्भीरता भी साथ साथ रहती है, वे विषय के सीधे प्रतिपादन को ही अधिक इष्ट समझते हैं। संक्षेपतः दोनों लेखकों के निबंधों की ये ही समानताएँ और असमानताएँ हैं। भट्ट जी अलंकार-प्रियता का भी मोह नहीं छोड़ते—

“पश्चिम की ओर सूर्य दूया और बक्राकार हंसिया की तरह उसी दिशा में दिखलाई पड़ा। मानों कर्कशा के समान पश्चिम दिशा सूर्य के प्रचण्ड ताप से दुखी हो क्रोध में था इसी हंसिया को लेकर दौड़ रही है और सूर्य भयभीत हो पाताल में छिपने के लिए जारहा है।”

नीचे के अवतरण में केवल प्रयोगों के बल पर ही हास्य उत्पन्न करने की

चेष्टा है, हास्य विनोद का वातावरण नहीं उत्पन्न किया गया गुप्त जी की तरह—

“यावत् मिथ्या और दरोग की कियलेगाह इस कल्पना पिशाची का कहीं थोर छोर किसी ने पाया है, अनुमान करते हैरान ‘गौतम’ से सुनि ‘गौतम’ हो गये। कणाद तिनका खाते खाते तिनका धीनने लगे, पर मन की मन भावनी कन्या कल्पना का पार न पाया। कपिल बेचारे पचीस तत्त्वों की कल्पना करते करते ‘कपिल’ अर्थात् पीले पड़ गये।” .....

“इस आंसू में भी भेद है। कितनों का पनीला कपार होता है, बात कहते रो देते। अक्षर उनके मुँह से पीछे निकलेगा आंसुओं की ऋद्धी पहिले ही शुरू हो जायगी। स्त्रियों के जो बहुत आंसू निकलता है, मानो रीना उनके गिरो रहता है, इसका कारण यही है कि वे नाम की ही अबला और अधीर हैं। ..... कितने ऐसे लोग भी हैं, जिन्हें आंसू नहीं आता। इसलिए जहाँ पर बड़ी जरूरत आंसू गिराने की हो तो उनके लिए प्याज का गूठा पास रखना बड़ी सहज तरकीब निकाली गई।”

व्यक्ति-गतता देखिये—

“हमारे लिए आंसू बड़ी बला है। नजले का जोर है, दिन रात आंसू टपकता है, ज्यों ज्यों आंसू टपकता है त्यों त्यों बीमारी कम होती जाती है। ..... क्या जाने बंगाल की खाड़ी वाला समुद्र हमारे कपार में आकर भर रहा है। .....”

गुप्तजी के अवतरणों के लिए इसी प्रश्न का पूर्व-विकल्प देखिये।

३.—चन्द्रा उपन्यास किस कोटि में रखा जा सकता है ? इसमें कल्पना की प्रधानता है या जीवन की ? प्रेमचन्द और अमृतलाल चक्रवर्ती के कथा-साहित्य का स्पष्ट भेद लिखिये।

उत्तर—अमृतलाल चक्रवर्ती हिन्दी उपन्यास के प्रारंभिक युग के उपन्यासकारों में से हैं, जब कि उपन्यासों की परम्परा अभी चली ही थी। चन्द्रा उपन्यास इनका इसी समय का है। जैसा कि चन्द्रा के मुख पृष्ठ पर ही लिखा है, यह एक ऐतिहासिक उपन्यास है। लेखक ने चित्तौड़ के इतिहास का ही एक पन्ना लेकर अपने उपन्यास की कथा का निर्माण किया है। कथा में

चन्दा, लाखा, कमलावती, चम्पा विशेष प्रमुख पात्र हैं, जो कथा के विकास में विशेष भाग लेते हैं। इनमें चन्दा प्रधान पात्र है, जिसके नाम पर उपन्यास का नामकरण हुआ है। उपन्यासकार का उद्देश्य ऐतिहासिक उपन्यास लिखने का होने पर भी, वह उसमें सफल नहीं रहा है। ऐतिहासिक उपन्यास में भी देश काल का ध्यान रखकर जीवन का चित्रण होता है। वास्तविकता उसका प्राण होती है। चन्दा उपन्यास में जीवन का वास्तविक चित्रण नहीं है। लेखक ने अपनी कल्पना का रंग देकर उपयुक्त सभी पात्रों का चित्रण आदर्श-लोक से दूर-रूप में ही किया है। विशेषतः चन्दा का जीवन तो सर्वथा वास्तविक जीवन की सीमा से बाहर की वस्तु है। उस के पिता लाखा का भी ऐसा ही अस्वाभाविक सा वर्णन है वह वृद्धावस्था में भी अपने लिए विवाह का नारियल समझ लेता है। चाहे मजाक में ही उसके मुँह से इस अभिप्राय के शब्द निकलते हैं। तो भी उस जैसे-चित्तौट के महाराणा पद पर आसीन-व्यक्ति के ऐसे विचार अस्वाभाविक हैं। लाखा और चन्दा के जीवन में वस्तुतः महाभारत-कालीन शान्तनु और शान्तनु (भीष्म) के जीवन और आदर्श का स्पष्ट दर्शन कराने की चेष्टा उपन्यासकार ने की है, जो कि इस युग के जीवन की वस्तु नहीं है। चन्दा भी वैसी ही प्रतिज्ञा करता है, राज्य न करने की और अविवाहित रहने की। वह कहीं भी अपनी इस भीष्म-प्रतिज्ञा से विचलित नहीं होता। एक क्षण को भी उपन्यासकार ने उसके जीवन में कहीं खलन नहीं दिखाया, जिस से वह मानव न रहकर देवता की कोटि में पहुँच जाता है। लाखा का चरित्र उस के पद के लिए सर्वथा अस्वाभाविक है, जो अरुचिकर है। कमला की दासी चम्पा इस सारे कथानक में कैवैयी की दासी मन्थरा का काम करती है। कमला भी कैवैयी जैसी ही निवृद्धि है। अपने पुत्र को राज्य मिल जाने पर भी वह चम्पा के बहकावे में आकर चन्दा को देश से भगाने के लिए अपने भाई का बुला लेती है। अतः कमला का चरित्र भी अस्वाभाविक है। वह अपनी उच्च अभिलाषा के लोभ में अपने जीवन को हीन बना लेती है। वस्तुतः चित्तौड़ की महारानी के उपयुक्त उसका चरित्र नहीं है। उसमें अनेक विषमताएँ और अनुचितताएँ हैं। लेखक को यदि कुछ सफलता मिली है तो केवल दासी चम्पा के चित्रण में। उस में लेखक ने एक हीन-स्त्री-मनो-

वृत्ति की दासियों की सी सभी प्रवृत्तियां दिखाई हैं। लेखक ने कमला और चम्पा आदि स्त्री पात्रोंके चित्रण में नायिका-भेद दर्शन की सी चेष्टा की है। नहीं तो, सर्वत्र ही लेखक ने अपने मनोनुकूल पात्रों के चरित्र का वर्णन किया है, वास्तविकता के अनुकूल नहीं। यही उपन्यास के घातावरण के विषय में भी समझना चाहिये। वहां भी देश काल की अपेक्षा कवि की अपनी मनोवृत्ति या रुचि और कल्पना ही काम करती हैं। लेखक ने वस्तुतः जीवन से दूर रहकर ही आदर्शमयता का आश्रय लेकर हम छोटे से उपन्यास का निर्माण किया है। जीवन की वास्तविकता से उपन्यास बहुत दूर है। इसी लिए ऐतिहासिक उपन्यास की दृष्टि से भी उपन्यासकार का प्रयत्न सफल नहीं माना जा सकता। वस्तुतः तो इतने छोटे से उपन्यास-जिसे कि एक कहानी भी कह दिया जाय तो अनुपयुक्त नहीं-में इतने बड़े कथानक का पूर्ण निर्वाह ही कठिन था, जीवन का चित्रण तो दूर की बात। लेखक का उद्देश्य भी जीवन का वास्तविक चित्रण नहीं था। इसलिए आकारतः चन्दा का कलेवर ऐतिहासिक सा होते हुए भी, उसे बल्पना-प्रधान ही उपन्यास मानना चाहिये, जैसा कि तत्कालीन उपन्यासों का युग था।

उपन्यास-लेखकों के मंत्राट स्व० श्री प्रेमचन्दके कथा-साहित्य में अमृत लाल चक्रवर्ती के उपन्यास-साहित्य की तुलना ही क्या? चक्रवर्ती जी के चन्दा के अतिरिक्त आत्मकथा और सुखदेवी दो अन्य छोटे छोटे उपन्यास मिलते हैं। चन्दा के समान ही ये भी दोनों ऐसे ही कल्पना चित्र हैं, जो उपन्यास की दृष्टि से बुरी तरह अस्फल हैं। कारण, उपन्यास कला का इनके समय में कुछ विकास भी नहीं था। अतः चक्रवर्ती जी पर ही यह दोष नहीं आता। उस युग के प्रायः सभी लेखकों की कृतियों में कल्पना की कृत्रिमता ही अभिव्यास है जीवन का वास्तविक चित्रण नहीं है। इधर प्रेमचन्द जी का कथासाहित्य अत्यन्त विस्तृत है। प्रेमचन्द हिन्दी उपन्यास कला के निर्माता और पथ-प्रदर्शक थे। हिन्दी में बंगला अंग्रेजी आदि अन्य भाषाओं के उत्कृष्ट उपन्यासों की कोटि में रखने योग्य उपन्यास विशेषतया प्रेमचन्द के ही हैं। यद्यपि प्रेमचन्द का क्षेत्र सीमित है, उन्होंने जीवन के विशेष क्षेत्र और विशेष स्तर का लेकर ही चित्रण किया है, तो भी उस में वे

अनुपम हैं आज भी। कायाकल्प मेवासदन, निर्मला प्रेमाश्रम, रंगभूमि कर्मभूमि, गबन, गोदान, आदि में भारतीय जीवन के विभिन्न अग्रणीत रूपों को लेकर उनका चित्रण हुआ है, जो स्वाभाविक है, वास्तविक है, और सजीव है। प्रेमचन्द के उपन्यासों का कथानक जीवन से उद्भूत होकर उसी में चलता है, विकसित होता है और उसी में उसका पर्यवसान होता है। यद्यपि जीवन के कुछ एक प्रयोगों के चित्रण के विषय में प्रेमचन्द पर अस्वामाधिकार या हठाकृतता का भी दोष लगाया जाता है तथापि हम बात में कोई सन्देह नहीं किया जा सकता कि प्रेमचन्द जी जीवन के सफल चित्रक उपन्यासकार हैं। जीवन का चित्रण ही नहीं, अपितु उन्होंने जीवन का वास्तविक चित्र उपस्थित करने के साथ साथ उसके आदर्श रूप का स्वरूप भी उपस्थित किया है, जो कि धर्ममान की समस्याओं को सुलझाने में उनके मन में एकान्त मंगलप्रद है। अपने युग की सामाजिक और राजनैतिक समस्याओं में से प्रायः प्रत्येक को लेकर उन्होंने अपने उपन्यासों की कथा का निर्माण किया है। मेवासदन और निर्मला में दहेज प्रथा, विधवा और अराधिता जैसी सामाजिक निर्वनवायों को लेकर वे चले हैं। काया कल्प में गांव के लोगों—किसान जमींदार आदि—के जीवन पर प्रकाश डालते हुए भी वे एक रहस्यवादी भावना को लेकर चले हैं। एक रहस्यमय अदृश्य शक्ति के घर में उन्होंने मरणोन्मुख रोगी के शरीर का कायाकल्प किया है। इन सब के साथ व्यक्ति के मानस का चित्रण भी उपयुक्त रूप में चलता रहता है। मनोवैज्ञानिकता उनका प्रधान आधार रहती है। रंगभूमि में उन्होंने नागरिक जीवन का भी स्पष्ट चित्र दिया है। बड़े लोगों की स्वार्थ वृत्ति और छोटे लोगों की आदर्श-चरित्रता निश्छलता एवं सच्चरित्रता का स्पष्ट दर्शन कराया गया है। अंग्रेजी सभ्यता, शिक्षा-दीक्षा एवं व्यापारिकता के प्रचार से भारतीय किसानों का कैसे पतन हुआ, कैसे गांव उजड़ कर उनके स्थान में बड़े बड़े मिलों और नगरों का निर्माण हुआ इस बात पर प्रकाश डाला गया है। पारचात्य शिक्षा के साथ हृदय हीन भौतिकता और प्रथं लोलुपता का कैसे प्रचार बढ़ा, यह भी रंगभूमि में दृष्टिगत होता है। विलासवृत्ति बड़े लोगों में कैसे घर करती गई, इस पर मार्मिक प्रकाश पड़ा



है। साथ ही अंग्रेजी सरकार के विरुद्ध असन्तोष और आन्दोलन का स्वरूप भी उपस्थित किया गया है। प्रेमनाथ में अफसरों की चरित्र-हीनता के साथ एक आदर्श ग्राम का भी रूप उपस्थित किया गया है। कर्मभूमि में सत्याग्रह आन्दोलन का स्पष्ट चित्र है, जो कि भारतीय इतिहास के आधुनिक युग की प्रधान विशेषता है। गांधीवाद और गांधी-मार्गका प्रेमचन्द ने अपने उपन्यासों में स्पष्ट दर्शन कराया है। गहन में भारतीय जीवन की अनैतिक वृत्ति पर प्रकाश डाला गया है। गोदान में नागरिक और ग्रामीण दोनों जीवनो का स्पष्ट प्रतिबिम्ब है। अवश्य ही उनमें ग्रामीण जीवन के चित्रण में उन्हें विशेष सफलता मिली है। सारांश में भारतीय जीवन का कोई भी अंग प्रेमचन्द की दृष्टि से नहीं बचा है। उन्होंने सभी का आधार लेकर अपने विभिन्न उपन्यासों के कथानक का निर्माण किया है। इस दृष्टि से अमृतलाल चक्रवर्ती और प्रेमचन्द के कथा-साहित्य की परस्पर कोई तुलना नहीं हो सकती।

विषय को छोड़कर टैकनिक की दृष्टि से भी दोनों उपन्यासकारों के कथा-साहित्य में आकाश पाताल का अन्तर है। चक्रवर्ती जी का कथा-साहित्य विकास की प्रारम्भिक दशा में है। उपन्यास-कला की दृष्टि से वह आधुनिक शैली में बहुत पिछड़ा हुआ है। इनके ये छोटे छोटे उपन्यास नाम को उपन्यास हैं। आधुनिक उपन्यासों की टैकनिक के लिहाज से वे पूर्णतया असफल हैं। उधर प्रेमचन्द हिन्दी उपन्यास कला के विशेष निर्माता हैं, जिन्होंने हिन्दी उपन्यासों को उनकी प्रारम्भिक दशा से निकाल कर उन्हें विशेष दिशा दी। प्रेमचन्द के उपन्यास आधुनिक उपन्यास शैली के आदर्श हैं, जिनका अनुसरण करते हुए याद के हिन्दी-उपन्यासकारों ने रचना-विषयक पथ-प्रदर्शन प्राप्त किया और उत्साहदायिनी प्रेरणा प्राप्त की। इस दृष्टि से हिन्दी उपन्यास साहित्य के इतिहास में प्रेमचन्द का स्थान प्रधान निर्माता के रूप में है। उनकी इसी विशेषता के आधार पर उन्हें अपने जीवन काल में ही "उपन्यास-सम्राट्" का पद प्राप्त हो गया था, जो कि सर्वांश में उन पर चरितार्थ होता है। उनके इस पद को चैलेंज करने वाला

हिन्दी में आज तक भी कोई उपन्यास-कार उत्पन्न नहीं हुआ, उनके अपने विशिष्ट क्षेत्र में ।

### अथवा

“प्रेमचन्द के कथा-साहित्य की परिधि जीवन के किसी भी क्षेत्र को घेर लेती है । वैयक्तिक और सामाजिक जितनी भी समस्याएँ हैं, उन सबका परिचय प्रेमचन्द की लेखिनी को है ।” प्रेमचन्द की कुछ रचनाओं के आधार पर हम कथन की परीक्षा काँजिए ।

उत्तर—प्रेमचन्द के कथा-साहित्य की परिधि या सीमा के विषय में व्यक्त किये गये उपर्युक्त विचार सर्वांश में सत्य हैं । प्रेमचन्द ने एक विशेष उद्देश्य को लेकर कथा-क्षेत्र में पदार्पण किया था । उनसे पहिले के युग में पौरविकालीन प्रवृत्तियों का ही प्राधान्य था । साहित्य-विशेषतः कथा-साहित्य-का आधार सामंत-युगीन विचार-धाराएँ ही थीं । साहित्यकार कल्पना-लोक में भूला हुआ वास्तविक लोक-जीवन की ओर से उदासीन था । भारत से बाहर के साहित्यों में रूसी राज्य-क्रान्ति के पश्चात् नवयुग का पदार्पण हो चुका था । और वहाँ टाल्स्टाय, गोर्की जैसे साहित्यकारों का जन्म हो चुका था । शोषक और शोषितों के विभेद को मिटाने के लिए लेखक गण अभिमुख थे । भारत में भी ऐसी ही परिस्थिति आचुकी थी । साहित्यिकों के सामने एक बड़ी समस्या थी कि किसका साथ दे—शोषक का अथवा शोषित का । कथा-साहित्य में उस समय प्रेमचन्द द्वारा पथ-प्रदर्शन किया जाता है । प्रेमचन्द ने व्यक्ति, समाज, देश और जाति की समस्याओं का गहन परिचय प्राप्त किया और साहित्य के लिए शोषितों का पक्ष लेकर उनकी आवाज को बुलन्द करने का निर्णय दिया । भारतीय जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में जहाँ भी पीड़ा या शोषण का प्रेमचन्द ने दर्शन किया, उसने उसका पक्ष लेकर अपने कथा-साहित्य का निर्माण किया । धर्म, समाज, जाति आदि की प्रत्येक बुराई का प्रेमचन्द को पूर्ण-परिचय हुआ और उस भावुक साहित्यिक हृदय ने अपने अनुसार उसका हल उपस्थित करने का प्रयत्न किया । व्यक्ति-गत समस्याओं

दुर्बलताओं से लेकर समाज और जातिगत समस्याओं और दुर्बलताओं तक उनकी पैनी दृष्टि अपनी पूरी शक्ति से पहुँची 'प्रेमचन्द के स्वयं के व्यक्तिगत यातना-पूर्ण जीवन ने उनके दृष्टिकोण के निश्चित करने में पूर्ण महायत्न प्रदान की। जीवन के अनवरत संघर्ष और कठोरतापूर्ण वातावरण ने उन्हें प्रत्यक्ष-दर्शी बना दिया था। यही कारण है कि व्यक्तिगत और समाजगत बुराइयों और निर्बलताओं का चित्रण वे ऐसी सजीवता से कर पाये। अतएव उनके उपन्यास एवं कहानियाँ जहाँ मनोरंजन की अत्यंत उत्कृष्ट सामग्री बनते हैं, वहाँ वे हमारे ज्ञान वर्द्धन का भी कारण बनते हैं। जीवन की ऐसी कोई भी परिस्थिति नहीं छूटती, जिसका चित्रण इन्होंने अपने कथा-साहित्य में न किया हो। छोटे चित्रणों, संकेतों और वर्णनों से ये जीवन के अच्छे और बुरे दोनों रूपों का चित्र उपस्थित कर देते हैं जो प्रत्यक्षवत् बोलकर हमें सत् की ओर प्रेरणा और असत्य की ओर से निवृत्ति का उपदेश देते हैं। किसी भी सत्यसाहित्य की यही सबसे बड़ी विशेषता भी होती है।

प्रेमचन्द के कथा-साहित्य में हमें किमानों की दुर्दशा, दयनीय परिस्थिति, जमींदारों के अत्याचार, पुलिस और सार्वकारी अफसरों की स्वार्थवृत्ति और अन्याय, दहेज की दुष्प्रथा, वेश्याओं का नारकीय जीवन, बहु विवाह की कुप्रथा के दुष्परिणाम, राजनैतिक आन्दोलन, राजनैतिक दख-बंदी, सामाजिक कुप्रथाएँ, भूत-प्रेतादि के अन्य अन्धविश्वास, पाखण्ड, झूठ-फरेब, अनाचार, व्यभिचार अमीरों की हृदयहीनता, गरीबों की तंगी ग्रामीण और नागरिक जीवन के दुर्गुण आदि का स्पष्ट वर्णन मिलता है। इसी प्रकार व्यक्तिगत अच्छाइयों और बुराइयों की ओर भी इनकी दृष्टि बड़ी सचेष्ट रहती है, उनका मनोवैज्ञानिक ढंग पर वर्णन करने में प्रेमचन्द सिद्ध-हस्त-लेखक हैं। इनके उपन्यास और कहानियाँ भारतीय जीवन की, व्यक्तिगत और समाजगत, ऐसी ही समस्याओं को लेकर चलते हैं।

इनका सर्व-प्रथम उपन्यास 'प्रेमा' माना जाता है, जो छोटा सा है। उसमें भारतीय जीवन के लिए कुछभूत विधवा की समस्या को लेकर लेखक की कलम चली है। विधवाओं का दयनीय चित्रण करके उनकी समस्या

का विवाह के रूप में हल उपस्थित किया गया है। अपने दूसरे उपन्यास "सेवासदन" में इसी समस्या के साथ उन्होंने इसकी अन्य आनुषंगिक-सामाजिक कुरीतियों को भी स्थान दिया है। दहेज-प्रथा से क्या दुष्परिणाम होते हैं, पारिवारिक अत्याचार, अनमेल विवाह से स्त्रियां किस प्रकार कुपथगामिनी बनती हैं, समाज विधवाओं का कैसे तिरस्कार करता है, वेश्या बन जाने पर समाज के अच्छे-अच्छे व्यक्ति कैसे उनके पावों में लेटते हैं, वेश्याएं किस प्रकार का घृणित जीवन व्यतीत करती हैं आदि हिंदू समाज के जीवन की व्याधियों का स्पष्ट चित्रण हुआ है। 'प्रेमाश्रम' में किमानों की दुरवस्था, जमींदारों के अनाचार और अन्याय, पुलिस की धांधलीबाजी, सरकारी अफसरों की नीच वृत्ति, वकीलों की हृदयहीन स्वार्थवृत्ति, न्यायाधीशों का अधापन, आदि का दिग्दर्शन हुआ है। व्यक्ति के चरित्र से लेकर, घर और समाज के चित्रण तक, लेखक की कलम इन उपर्युक्त कृतियों में चली है। प्रेमाश्रम में लेखक की कलम किमान और जमींदार के मध्यवर्ती अधिकार-युद्ध का चित्रण करती है। किसानों के दुःखों का कारण लेखक प्रधानतया जमींदारों को समझता है। उनको बदलकर ही लेखक साम्यवाद की स्थापना द्वारा किसानों के दुःख का हल बताता है। इन उपन्यासों के बाद के काल में, देश में सत्याग्रह का आन्दोलन जोर पकड़ता है, भारतीय जातियाँ—हिंदू, मुसलमान, सिख, ईसाई—परस्पर एक होकर राजनैतिक आन्दोलन को चलाती हैं। सबके स्वार्थ और हित एक होते हैं। गांधी जी का प्रभाव दिनों-दिन वृद्धि करता है। स्वदेश और स्वदेशी की आवाज बुलंद होती है। प्रेमचंद की लेखनी भी व्यक्तिगत और जातीय क्षेत्र से निकल कर, राष्ट्रीय रूप धारण करती है, जिसका स्पष्ट दर्शन "रंगभूमि" में होता है। वेनय और सोफिया के व्यक्तिगत मानसिक जीवन की समस्याओं के साथ-साथ लेखक समस्त भारतीय राष्ट्र की भावनाओं का चित्रण करता है। पशुबल का आत्मिक बल से कैसे मुकाबला किया जा सकता है, इसका स्पष्ट दर्शन सूरदास के चरित्र में होता है। सरकारी अफसरों की धांधलीबाजी और अत्याचार, राजा लोगों की खुशामदी वृत्ति, अमीरों का स्वेच्छा-

चार, म्युनिसिपैलिटियों और कॉमिलों में भारतीय सदस्यों की असमर्थता, आदि का स्पष्ट दर्शन इस महा उपन्यास में मिलता है। गांव उजाड़ कर कैसे बड़े बड़े कारखाने बने, किसानों को लोभ देकर कैसे मिलों में नौकरी के लिए लुभाया गया, कैसे वे अनाचारी बने आदि पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया है। साथ ही व्यक्तिगत चित्रणों की भी उसमें कमी नहीं। बजरंगी, जगधर, भैरों, सूरदास, ताहिर अली से लेकर ईश्वर सेवक, क्लार्क, सोफिया, कुँवर भरतसिंह, महेन्द्रसिंह, दिनयसिंह और उनकी माता, जसवन्तनगर के दीवान और महाराजा के व्यक्तिगत और पारिवारिक चित्रणों से उपन्यास परिपूरित है। उसमें हिंदू-मुसलमान, ईसाई आदि के साथ, गरीब, अमीर, मज़दूर, किसान जमींदार, राजा, कलक्टर आदि सभी तरह के पात्र व्यक्ति आते हैं। साथ ही परदे, गुण्डे, देश-सेवक देशद्रोही, विश्वासघाती और सच्चे व्यक्तियों की भी कमी नहीं। रंगभूमि के पश्चात् प्रेमचंद की कलम भारतीय जीवन के अन्य प्रधान अंग, आध्यात्मिक विश्वास की ओर मुड़ती है। 'कायाकल्प' का जन्म होता है। कायाकल्प में पुनर्जन्म, सामुद्रिक विद्या, जड़ी बूटी, योग विद्या, मंत्रविद्या में आस्था प्रकट की गई है। साथ ही पारिवारिक और व्यक्तिगत चित्रण की भी उसमें कमी नहीं। निर्मला में बड़ी आयु में विवाह करने के दुष्परिणाम के साथ निर्मला का मानसिक चित्रण हुआ है। प्रतिज्ञा में प्रेमसाधना और कर्तव्यनिष्ठा का उत्कर्ष दिखाया गया है। गबन में दिखाया गया है कि स्त्रियों का आभूषण-प्रेम कितने अनर्थों की जड़ बनता है तथा मनुष्य परिस्थिति से विवश हो कितना नीचे गिर सकता है। गोदान में ग्रामीण-जीवनके अंधकार का प्रदर्शन है। साथ ही नागरिक जीवन की आमोद-प्रियता का भी दर्शन कराया गया है।

इस प्रकार प्रेमचंद का कथा-साहित्य जीवन या व्यक्ति की किसी भी परिस्थिति को लेकर चला है और अंत तक उसका निर्वाह करता चलता है। अतः प्रश्नगत उक्ति सर्वांश में उस पर सत्य चरितार्थ होती है।

४.—“शुद्ध समानुभूति द्वारा प्रेरित कुशल कवि भी प्राचीन आख्यानों को बराबर लेते आये हैं। वे उनके पात्रों में अपनी नवीन

रुद्ध भावना का, अपनी नवीन कल्पित बातों का बराबर आरोप करते हैं, पर वे बातें उन पात्रों के चिर प्रतिष्ठित आदर्शों के मेल में होती हैं ।” संन्दर्भ माहित इस अवतरण की व्याख्या कीजिए । साथ ही साथ यह भी निरूपित करें कि किसी भी कवि का प्राचीन पात्रों के चिर-प्रतिष्ठित आदर्शों के विपरीत चल पड़ना क्यों अनुचित है ।

उत्तर—उपर्युक्त प्रश्नगत अवतरण आचार्य प्रवर श्री शुक्ल जी के 'चिन्तामणि' नामक लेख-संग्रह के 'काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था' शीर्षक लेख का है । इसका अभिप्राय यही है कि कवि लोग, जिन्हें कि वास्तविक प्रेरणा मार्मिक भावों की अनुभूति से मिलती है, भी प्राचीन ग्रन्थों में वर्णित कथानकों को लेकर अपनी रचनाओं का निर्माण करते आये हैं । उनका हृदय शुद्ध भाव-प्रेरित होता है, किसी मार्मिक भाव की अनुभूति करके ही उन्हें कवित्व-प्रेरणा मिलती है । तभी उनके मुख से कवित्व फूट निकलता है । प्राचीन ग्रन्थों में वर्णित कथाएँ यद्यपि प्रसिद्ध होती हैं, उनमें आए भाव-प्रायः सर्वानुभूत होते हैं, उनमें नवीनता नहीं होती, तोभी मर्म-अनुभूति करने वाले कुशल कवि उन प्रसिद्ध और पुरानी कथाओं को लेकर उन्हें अपनी रचनाओं का विषय बना लेते हैं । जैसे कि, कालिदास, भवभूति जायसी तुलसी सूर, आदि ने प्राचीन कथाओं का आश्रय लेकर ही अपने कवित्व का प्रकाशन किया । किन्तु उन पिष्ट-पेपित विषयों या कथाओं में नवीनता का संयोग करने के लिए वे कविगण उन कथाओं के पात्रों में अपनी अनुभूति और कल्पना के बल से कुछ नवीन परिवर्तन भी कर लेते हैं, जिनसे कि उनमें कुछ नवीन आकर्षण आजाय; जैसे कि उपर्युक्त कवियों ने प्राचीन विषय लेते हुए भी अपनी कल्पना के बलसे उनमें नवीनता, मौलिकता उपस्थित की । किन्तु ऐसा करते हुए भी उन्हें इस बात का सदैव ध्यान रहता है कि प्राचीन कथाओं के पात्रों में उनके मौलिक चरित्रों के विरुद्ध कोई बात न आये । प्राचीन कथाओं में उन पात्रों के चरित्र में जिन आदर्शों या सिद्धांतों की प्रतिष्ठा हो चुकी है, वे उनमें मौलिक परिवर्तन नहीं आने देते । मौलिक आधार रूप से वे उन पात्रों के उसी स्वरूप को अच्युत रखते हुए, जो भी नवीनता या मौलिकता ला सकते हैं, उसी को लाने में

प्रयत्नशील रहते हैं। यह ऐसे हैं, जैसे कि किसी सुन्दर पुष्प-वृक्ष की जड़ को न उखाड़ते हुए, उसको सामयिक सौन्दर्य कर्मांचे में ढालने के लिए, ऊपर की काट छांट करके, उसके आकार में सौन्दर्य का नया दृष्टिहीन उपस्थित कर दिया जाय। यही कारण है, राम कृष्ण का चरित्र असम्य कवियों द्वारा वर्णित होकर भी प्रत्येक कवि के लिए नवीन ही रहता है। प्रायः कवि मौलिक रूप से राम कृष्ण के चरित्र की प्राचीन विशेषता को अनुकरण रखते हुए भी, उसको अपने मौलिक ढंग में अन्य विशिष्ट बना देता है। कोई उन पात्रों के किसी रूप को महत्त्व देकर अपनी कल्पना में उसे नवीन बना देता है और कोई किसी को। यही कारण है कि वाल्मीकि, कालिदास, भवभूति और तुलसी के राम मूलतः एक होते हुए भी अपनी अपनी विशेषता रखते हैं। यही बात कृष्ण-चरित के विषय में भी समझनी चाहिये। कृष्ण-चरित भागवत से लेकर आज तक असंख्य कवियों और लेखकों द्वारा वर्णित हुआ है। विद्यापति, सूर, नन्द, अयोध्यामिह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त आदि ने कृष्ण-चरित का वर्णन किया है। किन्तु क्या सबके कृष्ण निर्विशेष एक ही हैं? और क्या मूलतः वे एक ही नहीं हैं? दोनों बातें सत्य हैं कृष्ण मूलतः एक ही होते हुए भी कवियों की कल्पनाओं द्वारा ऊपरी रंगरूप में भिन्न दिखाई देने हैं, प्रत्येक कवि की कल्पना और प्रतिभा की नवीनता के संयोग से।

वस्तुतः कवि को उनकी मौलिक विशेषताओं में अन्तर ढालने का कोई अधिकार नहीं है और न किसी ने ऐसा चेष्टा ही की है। यदि कोई कवि या लेखक अपनी सामयिक प्रवृत्तियों के प्रभाव में पड़कर उन चरित्रों के मौलिक आधार-भूत सिद्धान्तों या आदर्शों में अन्तर ढालता भी है तो उसके काव्य की स्वाभाविकता नष्ट हो जायगी। माइकेल मधुसूदन दत्त ने मेघनाद को अपने काव्य में सर्वगुण-सम्पन्न नायक के रूप में चित्रित किया है और लक्ष्मण से उसे बढ़ाने का प्रयत्न किया है। किन्तु यह काव्य-सरणि के विरुद्ध है, सर्वजन-को उस से विरसता या उद्वेजकता ही अनुभूत होगी। कारण, प्राचीन काल से मेघनाद को राक्षसी सिद्धान्तों के प्रतीक रूप में ही चित्रित किया गया है, उसका वही रूप सर्वजन-ग्राह्य भी बना हुआ है, अतः उसको

इस नवीन स्वरूप में चित्रित करने से सामाजिक में रम का पूर्ण परिपाक नहीं होगा। लक्ष्मण के मुकाबले में उसके इस श्रेष्ठ रूप की पूर्ण अनुभूति कभी नहीं हो सकती। क्योंकि लक्ष्मण लक्ष्मण है और मेघनाद मेघनाद। एक आदर्श, कर्तव्य-निष्ठा और धार्मिकता का प्रतीक है और दूसरा उमसे विरुद्ध अधर्म-भावना का। ये ही संस्कार प्राचीन काल से उनके सर्व-जन पर पड़े हुए हैं। इच्छा कोई उनमें मौलिक परिवर्तन करे तो वह अरुचिकर ही होगा। इसी प्रकार कुरुक्षेत्र काव्य में नवीनचन्द्र राय ने कृष्ण को ब्राह्मणों के श्रत्याचार से जनता की रक्षा करने वाले के रूप में दिखाया है, जो कि प्राचीन और सर्व-प्रसिद्ध कृष्ण के मौलिक चरित्र के विरुद्ध है। ऐसा इन दोनों ही उपयुक्त कवियों ने सामयिक नवीन प्रवृत्तियों के बशी-भूत होकर ही किया है, जो कि पूर्णतया अस्वाभाविक और अतएव अरुचिकर प्रतीत होता है। प्राचीन काल से कृष्ण चरित्र जिन आदर्शों और सिद्धान्तों के आधार पर खड़ा है, यह उनके सर्वथा विरुद्ध है अतएव सर्वजन में यह अरुचि का ही उत्पादक है सुखचि का नहीं। यह वस्तुतः कविता के साथ श्रत्याचार और कवि की बुद्धि का केवल खिलवाड़ मात्र है। कृष्ण तो सदैव से ब्राह्मणों के रक्षक के रूप में ही चित्रित हुए हैं। कवियों का आदर्श ही यह था कि गौ ब्राह्मण की रक्षा में अपने शरीर की बलि दे दें। उनको फिर ब्राह्मणों के शत्रु के रूप में चित्रित करना कवि का अपने प्रति और अपनी प्रतिभा के प्रति घोर अन्याय ही है। कृष्ण का भारतीय जनता के मन पर जो संस्कार जमा हुआ है वह तो वैसा ही रहेगा, कवि को सुंह की खानी पड़ेगी। हाँ, कृष्ण के मौलिक चरित्र को अक्षुण्ण रखते हुए, उनके सिद्धान्तों और आदर्शों का स्वरूप स्थिर रखते हुए, कृष्ण के चरित्र में ऊपर से जो मौलिकता उत्पन्न की जा सकती है, वह यदि की जाय तो किसी के प्रति अन्याय की संभावना नहीं। उदाहरणार्थ श्रयोध्यासिंह उपाध्याय और मैथिलीशरण गुप्त द्वारा वर्णित कृष्ण-चरित्रों को लिया जा सकता है। वे चरित्र नवीनता के संयोग से भी अपने पूर्ण स्वरूप को सुरक्षित रखे हुए हैं, अतएव विरसतापादक नहीं हैं। और, फिर जब कि आधुनिक प्रवृत्तियों के अनुसार अन्य नवीन चरित्रों की कल्पना करने की



पूर्ण स्वतन्त्रता विद्यमान है तो फिर प्राचीन चरित्रों का इस प्रकार स्वेच्छा-चार-पूर्वक विरुद्ध कायाकल्प करना नितान्त अनुचित और गहित है । ऐसा करने से नवीनता, मौलिकता और सामयिकता का पोषण नहीं होता, अपितु उस पर दूषण ही लगता है ।

प्रश्न-गत अवतरण की यही व्याख्या और यही उसका अभिप्राय है ।

अथवा

हिंदी गद्य के विकास में स्वर्गीय महावीर प्रसाद द्विवेदी का स्थान निश्चित कर यह भी लिखें कि द्विवेदी और शुक्ल के निबंधों में क्या अंतर है ।

उत्तर—हिन्दी-गद्य के विकास में स्व० आचार्य श्री द्विवेदी जी का स्थान निर्माता आचार्य का है । भारतेन्दु-काल में सड़ी बोली-गद्य के रूप की प्रतिष्ठा हो जाने पर भी उसमें व्याकरण-गत शुद्धता और परिष्कृति नहीं आ पाई थी । लेखक-गण व्याकरण-नियमों का मनमाना व्यवहार करते थे । न उसमें परिमार्जन था, न व्याकरण की शुद्धता थी और न विराम-चिन्हों आदि की व्यवस्था ही थी । यह कार्य द्विवेदी जी के अथक परिश्रम और दृढ़ अध्यवसाय के कारण उनके युग में ही होता है । सरस्वती पत्रिका के द्वारा द्विवेदी जी ने प्रधानतया खड़ी बोली की शुद्धता और व्यवस्था के लिए ही प्रयत्न किया । अशुद्ध लिखने वाले लेखकों की आलोचना प्रत्या-लोचना करके उन्होंने भाषा-शुद्धि को और उन्हें सचेष्ट किया । व्याकरण के नियमों का निर्माण किया । विराम-चिन्हों आदि की व्यवस्था की और ध्यान आकृष्ट किया । संस्कृत शब्दों के आधार पर भाषा का परिष्कार किया । उन्हीं के काल में और उन्हीं की प्रेरणा से कामता प्रसाद गुरु ने हिन्दी का एक प्रामाणिक बृहद् व्याकरण उपस्थित किया । द्विवेदीजी अपनी प्रखर आलोचना का दण्ड हाथ में लेकर लेखकों से इन नियमों का पालन करवाते थे । उनकी इस आलोचना के भय से लेखक चौकन्ने होकर भाषा लिखते थे, जिसमें विरामचिन्हों की व्यवस्था भी सम्मिलित थी । साथ ही हिन्दी-शब्दों के निर्माण और परिष्कार का भी कार्य द्विवेदी जी के नेतृत्व में ही होता है । इस दृष्टि से द्विवेदी जी हिन्दी गद्य के व्याकरण-व्यवस्थापक

श्रीर परम शोधक आचार्य ठहरते हैं। भारतेन्दु ने गद्य के जिस रूप की प्रतिष्ठा की थी, श्री द्विवेदी जी ने अपनी प्रखर प्रतिभा और प्रकाण्ड पाण्डित्य के बल पर उसकी पूर्ण व्यवस्था और परिष्कृति की। इसी अभिप्राय हो लेकर आचार्य श्री शुक्ल जी ने द्विवेदी जी के सम्बंध में कहा है कि "गद्य की भाषा पर द्विवेदी जी के शुभ प्रभाव का स्मरण, जब तक भाषा के लिए शुद्धता आवश्यक समझी जायगी, तब तक बना रहेगा।"

इस शुद्धता और परिपार्जन के अतिरिक्त द्विवेदी जी ने हिन्दी-साहित्य की सर्वतोमुखी अभिवृद्धि में भी पूर्ण नेतृत्व किया। उनके नेतृत्व और प्रेरणा में अनेक नवीन लेखकों, कवियों, महाकवियों का जन्म हुआ। श्री अयोध्यासिंह उपाध्याय, श्री मैथिलीशरण गुप्त, प्रसाद आदि बड़े २ कवियों के नाम इस विषय में लिये जा सकते हैं। नवीन कवियों और लेखकों की प्रेरणा और पथ-प्रदर्शन देकर उन्होंने हिन्दी साहित्य की अमित वृद्धि की। स्वयं भी उन्होंने मदैष लेख, कविता, आलोचना आदि लिखकर साहित्यवृद्धि की और उसमें नवीन नवीन विषयों की अवतारणा करके उसका विस्तार किया। इस दृष्टि से वे हिन्दी साहित्य के एक प्रबल उन्नायक भी सिद्ध होते हैं।

आचार्य श्री द्विवेदी जी ने सरस्वती के दीर्घ सम्पादन-काल में असंख्य लेख, आलोचनाएं आदि लिखे। उनमें से सभी तो निबंधों की कोटि में आने लायक नहीं हैं। किंतु अनेक उत्तम कोटि के निबंधों की श्रेणी में आते हैं। प्रतिभा, कवि और कविता, कालिदास की निरंकुशता आदि इस विषय में उदाहरणार्थ लिये जा सकते हैं। इन निबंधों में जैसे तो गवेषणापूर्ण, आलोचनापूर्ण, वर्णनात्मक, विचारात्मक, भावात्मक प्रकारों के निबंध मिल जायेंगे तो भी उनमें विचारात्मक निबंधों की संख्या अत्यधिक रहेगी। द्विवेदी जी सम्पादक थे और आचार्य भी थे, अपने युग के साहित्यिकों के पथ-प्रदर्शक। अतएव इन्हें एक ओर जहां आचार्य-कृत्य के लिए आलोचना प्रत्यालोचनात्मक और तर्कपूर्ण लेख लिखने पड़े, वहां विविध विषयों का ज्ञान भी हिन्दी साहित्य में उपस्थित करना था। इन्होंने अनेक प्रकार के विषयों—वैज्ञानिक, ऐतिहासिक, सामाजिक,

साहित्यिक आदि—का सरल ज्ञान भी छोटे-छोटे निबंधों में दिया। इस प्रकार, इनका उद्देश्य निबंधों में किसी अत्यन्त गहन विषय का गहन वर्णन करने का नहीं होता था। इसीलिये इनके निबंधों में स्वाभाविक सरलता है। शैली घरेलू है, ऐसा मालूम होता है, जैसे लेखक का लक्ष्य साधारण कोटि के पाठक ही हैं, विशेष उन्नत स्तर के पाठक नहीं। अतएव इन्होंने अधिकांश में व्यास शैली को अपनाया है। बात को संक्षेप से कहने की अपेक्षा उसे विस्तार से समझा कर कहने का ढंग इन्होंने विशेषतया अपनाया है। एक ही बात को घुमा फिराकर, कई ढंगों से कहने की इनकी शैली है। इसीलिये इन के निबंध विचारात्मक कोटि में आते हुए भी विचार-बाहुल्य और विचार-गांभीर्य उनमें नहीं हैं। विचार और तर्क की शृंखला यद्यपि बंधी हुई चलती है, किंतु बीच बीच में टूट भी जाती है। आलोचनात्मक निबंधों में उनकी शैली भिन्न प्रकार की हो जाती है। उसमें करारापन आ जाता है, व्यंग्य और चोट करने की शक्ति अधिक आ जाती है। उसमें श्रोज आ जाता है। गवेषणात्मक या अन्य गम्भीर निबंधों में यद्यपि भाषा गम्भीर हो जाती है—तो भी शैली वही समझाने बुझाने वाली सरल सी रहती है। उनमें अधिकांशों में विचार-संकलन मात्र है, किसी नई विचार-धारा की अवतारणा उसमें नहीं मिलती, जो पाठक के विचारों को उद्गत करके उन्हें कोई निश्चित प्रेरणा देती है। उद्देश्य अधिकांश में किसी बात को समझाने का रहता है, अथवा किसी विषय पर विचार-संकलन उपस्थित करना। वाक्य छोटे छोटे, बहुत नपे तुले, होते हैं, बीच बीच में संस्कृत आदि के पद्यभी अपनी बात के समर्थन में रखते जाते हैं, जिससे बात सुविधापूर्वक समझ में आती चली जाय। श्री शुक्ल जी ने द्विवेदी जी के निबंधों को 'बातों का संग्रह' नाम दिया है, जो बहुत कुछ ठीक है। क्योंकि अत्यन्त उच्चकोटि का निबंध-साहित्य देने का न तो समय ही था और न द्विवेदी जी का उद्देश्य ही था। अतएव उनके विचारात्मक निबंधों में भी उतनी गम्भीरता और विचार-पूर्णता नहीं आई है। देखिये हिंदी का पक्ष किस जोर से लिया है—

“आप कहते हैं कि भापा मर चुकी और उसे मरे तीन सौ वर्ष हुए । हम पर प्रार्थना है कि वह कभी न मरी और न उसके मरने के कोई लक्षण ही देखाई देते हैं । यदि आप कभी आगरा, मथुरा, फर्रुखाबाद, मैनपुरी और इटावे तशरीफ लेजाय... आपकी मालूम हो जायगा कि जिसे आप मुर्दा पमक रहे हैं, वह अब तक हन जिलों में बौली जाती है । अगर आपकी भाखा नामक भापा को मरे तीन सौ वर्ष हुए तो कृपा करके यह घटाइये कि श्रीमान् ही के सघर्मी काजिमशली आदि कवियों ने किस भापा में कविता की है ? १७०० ईस्वी ने लेकर ऐसे अनेक मुसलमान कवि हो चुके हैं, जिन्होंने भाखा में बड़े बड़े ग्रन्थ बनाये हैं । हिन्दी कवियों की आप खयर न रखते तो झीई विशेष आक्षेप की बात न थी ।”

देखिये प्रतिपक्षी को कैसा कायल किया गया है, ऊपर के अवतरण में । देखिये चोट भी कैसे की जाती है, आर्यसमाज की आलोचना करने पर एक आर्यसमाजी के क्रोधपूर्ण पत्र का कैसा नम और करारा उत्तर देन हैं—

“यनावटी या सच्चा नाम टेकर वी० सिंह नाम के महाशय ने आगे से एक पोस्टकार्ड हमें उर्दू में भेजा है । उसमें अनेक दुर्वचनों और अभि-शापों के अनन्तर इस बात पर दुःख प्रकट किया गया है कि राज्य अंगरेजी है, अन्यथा हमारा सिर घड से अलग कर दिया जाता । भाई सिंह ! दुःख मत करो । आर्य समाज की धर्मोन्नति होती हो तां—‘कर कुठार, आगे यह सीसा ।’”

कितना मार्मिक व्यंग्य है । नीचे के अवतरण की शैली देखिये कितनी सरल और सुबोध है—

‘इलियड नामक महाकाव्य का कर्ता हीमर ग्रीस देश का निवासी था । हीमर बेचारा अंधा था । वह अपने काव्य के पद गा गा कर सभी रियासतों में भीख मांगता फिरता था । उस समय तो उसकी कदर नहीं हुई ।’..... ”

श्री शुक्ल जी प्रधानतया ‘आलोचक, साहित्य-चिंतक तथा मनोवैज्ञानिक

निबंधकार' के रूप में माने जाते हैं। इनके निबंधों के, विचार, तर्क, और चिन्तन प्रधान गुण हैं। इनकी शैली ठोस, गम्भीर और संक्षिप्त होती है। विचार-गांभीर्य और विचार-बाहुल्य इनके निबंधों की पहली विशेषता है। इनके निबंध अधिकतया गम्भीर विषयों पर हैं—जिनमें उत्साह, क्रोध, करुणा, भय आदि मनोवैज्ञानिक विषयों से लेकर, साहित्य का इतिहास और आलोचना, कवियों की आलोचना आदि इनके निबंधों के वर्ण्य बने हैं। भाषा विषयानुरूप गंभीर और सरल होती चली है। वाक्यविन्यास आवश्यकतानुरूप होता है—लम्बे लम्बे वाक्य और छोटे छोटे वाक्य प्रयुक्त हुए हैं। विषय अधिकतया गंभीर रहने पर वाक्य अधिकतया लम्बे ही बने हैं। शैली गंभीर है। विचारों की स्वाभाविक लड़ी बंधी चलती है। तर्क का तांता नहीं टूटता। एक एक पैराग्राफ में ठूस-ठूस कर विचार भरे होते हैं। शुक्ल जी व्यास की अपेक्षा समास को अधिक पसन्द करते हैं, गहन से गहन विचारों को नपे तुले थोड़े से शब्दों में स्पष्टतया रख देने में शुक्ल जी सिद्ध-हस्त हैं। इनके निबंधों में एक भी वाक्य बिना लड़ी का व्यर्थ नहीं होता। विचारों के समान ही शुक्ल जी के वाक्य ऐसी स्वाभाविक श्रृंखला में बंधे चलते हैं कि ऐसा प्रतीत होता है कि जैसे लेखक स्वयं ही ऊंचे ऊंचे विचार कर रहा हो। इनके निबंधों में इनका हृदय स्पष्ट झलकता है, मननशीलता प्रतिवाच्य से टपकती है। इसी विचार-गांभीर्य के कारण अनेक स्थलों पर दुरुहता भी आ जाती है। द्विवेदी जी के विपरीत ये संक्षिप्ततम रूप में विचार को रखने के पक्षपाती थे। द्विवेदी जी के समान उसमें साहित्यिकता का भी संयोग करने की इन्होंने चेष्टा नहीं की। विचारों का संक्षिप्त और स्पष्ट प्रतिपादन ही इनका उद्देश्य रहा है। किसी विषय पर विचार जब इनके मस्तिष्क में इतने भर जाते थे कि वे बाहर आने को विवश हो जाते थे, तब शुक्ल जी कलम उठाते थे, और वे शान्त रूप में स्वाभाविकतया एक दूसरे के पश्चात् निकलते चलते थे। ये अक्सर कुछ थोड़े से वाक्यों में विषय का संक्षिप्त सार रूप देकर फिर उसकी व्याख्या कर देते हैं, जिससे पाठक को कुछ कठिनाई नहीं होती। शैली में लक्ष्यामयता और व्यञ्जनामयता के प्रयोग में भी शुक्ल जी

कृशल हैं। बीच बीच में शिष्ट सभ्य हास्य भी चलता रहता है, जैसे कि ईशा अरुला खां की गद्य की आलोचना करते समय ये “भांडों के घोड़ा कुदाने” की बात ले आये हैं। उदाहरण देखिये—

“अपने विषय में दूसरों के चित्त में अच्छी धारणा उत्पन्न करने का प्रयत्न अच्छी बात है। इस प्रयत्न को जो सुरा रूप प्राप्त होता है, वह असत्य के समावेश के कारण—दूसरों की धारणा की अवास्तविकता और अपनी स्थिति की सापेक्षता के कारण। जब हम अपने विषय में दूसरों की भूढ़ी धारणा और अपनी स्थिति के सापेक्ष रूप मात्र से संतोष करना चाहते हैं, तभी सुराहियों के लिए जगह होती है और ईर्ष्या की राह खुलती है। जैसी स्थिति हमारी नहीं है, जैसी स्थिति प्राप्त करने की योग्यता हम में नहीं है, हम चाहते हैं कि लोग हमारी वैसी स्थिति समझें।”

शुक्ल जी वस्तुतः द्विवेदी जी के परिष्कृत रूप हैं, नियन्धों के क्षेत्र में। द्विवेदी जी के नियन्धों में जिस विचार बहुलता, विचार-गम्भीरता की शक्ति थी, वह इनमें पूर्ण है। द्विवेदी जी की व्यास शैली का भी इनमें उचित रूप आया है। न सर्वत्र समास शैली और न सर्वत्र व्यास शैली का ही शुक्ल जी ने प्रयोग किया है। आवश्यकतानुरूप इन्होंने दोनों प्रकार की शैलियों का उपयोग किया है। समास शैली की ओर अधिक झुकाव होते हुए भी, नियन्धों में आवश्यकता-नुरूप विषय को स्पष्टतर करने के लिए व्यास शैली का भी आश्रय लिया है। यही इन दो आचार्य नियन्धकारों के नियन्धों में अन्तर है।

५.—प्रश्न अथ परीक्षा-कोर्स से बाहर है।

६.—गद्यकार महादेवी की विशेषता का निर्देश कर लिखिये कि “स्मृति की रेखाएं” किस कोटि की रचना है। क्या यह आत्म-कथा कहली जा सकती है ?

उत्तर—श्रीमती महादेवी चांद की सम्पादिका रही है। ये उत्कृष्ट और गम्भीर शैली की नियन्धक भी हैं। इनके नियन्ध गम्भीर चिन्तनशील हैं। उनमें कविस्व की छटा भी बीच बीच में सर्वत्र विद्यमान है। अलंकारों का भी प्रयोग रहता है। विचार-शृंखला मिलती चलती है। शैली की चित्र-

मयता विशेष विशेषता है। भावों का अनिर्व्यंजन करने की शैली मार्मिक है। इनके निबन्ध अधिकांश में उच्च साहित्यिक स्तर के पाठकों के लिए ही होते हैं। शैली के तथ्य-वर्णन, गम्भीरता, साहित्यिकता, विवेचनात्मकता और श्रोजपूर्णता विशेष गुण हैं। इनके संस्मरणों में सरलता, सरसता और चित्रमयता अभिव्याप्त हैं। इनके निबन्धों के समग्र अतीत के चल चित्र, स्मृति की रेखाएँ आदि हैं। प्रश्न का शेष भाग परीक्षा-वाह्य है।

७.—मौर्य कालीन सामाजिक और राजनैतिक चित्रण सफलता के साथ मुद्राराक्षस में हुआ है या प्रसाद के चन्द्रगुप्त में? मुद्राराक्षस में एक बूढ़ भी रक्त नहीं बहा है यद्यपि उसमें कूट नीति अधिक सबल और स्थिर है, उत्तर इस तथ्य के विचार पर अवलम्बित रहे।

उत्तर—मुद्राराक्षस एक शुद्ध राजनैतिक नाटक है। उसके लेखक विशाखदत्त का मुख्य उद्देश्य राजनैतिक नाटक लिखने का ही है। मुद्राराक्षस में यद्यपि नायक चन्द्रगुप्त है, तथापि आदि से अन्त तक के समस्त घटना-सूत्रों को चाणक्य ही अपने हाथ में लिये फिरता है। मुद्राराक्षस में प्रारम्भ से अन्त तक केवल चाणक्य की बुद्धि का ही खेल दिखाया गया है। चाणक्य की नीति राजनीति और कूटनीति ही समस्त कथानक का मंचालन करती हैं। चन्द्रगुप्त के केवल एक दो वार ही दर्शन होते हैं, यद्यपि समस्त कार्य-व्यापार उसके हित-साधन के लिए है। मुद्राराक्षस का कथानक चन्द्रगुप्त की मगध-राज्य की प्राप्ति के पश्चात् से प्रारम्भ होता है। चाणक्य चाहता है कि चन्द्रगुप्त का साम्राज्य निष्कण्टक और स्थिर हो। निष्कण्टक करने के लिए पर्वतेश्वर मलयकेतु जैसे कण्टकों को निकालने की आवश्यकता थी, और स्थिर करने के लिए राक्षस जैसे महामात्य की आवश्यकता थी, चाणक्य स्वयं तो सदैव इस कार्य भार को वहन करने के लिए तैयार नहीं था। राक्षस विरोधी भी था। विरुद्ध बना वह कुछ न कुछ आफत खंडी किये रखता। चाणक्य के सामने केवल ये दो उद्देश्य थे। इन्हीं को सिद्ध किये बिना, प्रतिज्ञा पूरी करके भी वह अभी अपनी चौटी नहीं बांधता था। अंत में वह अपने इन दोनों उद्देश्यों में पूर्ण सफल होता है। राक्षस मलयकेतु और अन्य पांचराजाओं को मिलाकर चढ़ा लाया था और कुसुम-

पुर घेरे बैठा था। किन्तु इधर चाणक्य केवल अपनी बुद्धि या कूटनीति से ही काम ले रहा था। इन उद्देश्यों के लिए यह व्यर्थ का रक्त नहीं बहाना चाहना था। वही उम्मेदने किया भी। बिना रक्त को एक बूंद गिराये, उसने चंद्रगुप्त के मार्ग के कण्टकों को भी निकाल दिया और राष्ट्र-मलयकेतु में विभेद करा कर राष्ट्र को अपने वश में भी कर लिया। इस प्रकार, केवल नीति-चानुर्य ने ही चाणक्य अपने ये महान् उद्देश्य पूर्ण कर लेता है। राजनीति या कूटनीति ( Diplomacy ) का फल ही यह है कि जो कार्य हजारों का रक्त बहाकर पूरा किया जा सकता है वह केवल बुद्धि-चानुर्य से पूरा कर लिया जाय। चाणक्य ने वही किया। नाटककार का उद्देश्य कूट नीति के इन्हीं घात-प्रतिघातों का चित्रण करना है। अर्चवल तो मुद्राराक्षस क कथानक में कोई युद्ध नहीं होता, जो होने को है भी मलयकेतु के साथ, उसे भी नाटककार टाल जाता है। आपसी विभेद से ही प्रतिपक्षी की सेना का मंहार हो जाता है। रक्तपात यहा है तो राजनैतिक गुप्त-घातों में, पारस्परिक विद्रोह में, कूटनीति के कारण। नहीं तो- युद्ध-नीति का आश्रय नाटककार ने कहीं लिया ही नहीं है।

चंद्रगुप्त-काल भारी युद्धों और राजनैतिक चालों का युग था। देश विभिन्न छोटे मोटे राज्यों में विभक्त था।-पारस्परिक भेद प्रबल था। एक दूसरे के विरुद्ध पदयंत्र चलते रहते थे। विदेशियों की आँखें भी भारत पर ललचा ग्ही थीं। आये दिन युद्ध और संवर्ष की बात रहती थी। अतएव राज्य की रक्षा के लिए जहां बलिष्ठ सेना की आवश्यकता समझी जाती थी, वहां राजा बड़े-बड़े कूटनीतिज्ञों को भी पास में रखना था। देश-काल के प्रतिविम्ब के नाते, मुद्राराक्षस में उस युग के केवल एक पक्ष—राजनैतिक और कूटनैतिक—का ही चित्रण हुआ है, युद्ध पक्ष का नहीं—कथानक में वैसा अवसर ही कोई नहीं उपस्थित होता। होता भी है तो वह बड़े कौशल से बचा लिया जाता है। हां, राजनैतिक और कूटनैतिक पक्ष का चित्रण अत्यंत सम्पूर्ण है, उसका कोई भी रूप नहीं छोड़ा गया। नाटककार का नीतिविषयक पूर्ण ज्ञान सूचित होता है। इसके अतिरिक्त देशकाल विषयक अन्य संकेत कुछ एक, कौमुदी महोत्सव, आदि उत्सवों में मिलते हैं, जिनसे



कुछ सामाजिक जीवन का आभास मिलता है। या योच योच में राजनैतिक आवश्यकता के अनुरूप जो सामाजिक जीवन के विषय में संकेत मिलते हैं, उनसे थोड़ा बहुत तात्कालिकी दशा का आनाम मिल जाता है। इनके अतिरिक्त नाटककार को देशकाल का कुछ विशेष चित्रण अभिप्रेत नहीं है। उसका मुख्य प्रयत्न तो अपनी राजनैतिक चालों का ताना-बाना बुनना ही है। उसके बीच में यदि कहीं कुछ सामयिक जीवन का चित्र उसको देना पड़ा है, उसने दिया है। हममें विशेष कुछ देने का न उसका उद्देश्य ही था, और न वैसा हुआ ही है। कुसुमपुर वर्णन से भी तात्कालिक नागरिक स्थिति पर कुछ प्रकाश पड़ता है। परंतु स्वतंत्र रूप से उसके चित्रण का नाटककार का उद्देश्य नहीं है। मौर्यकालीन राजनैतिक चित्रण मुद्रा-राजस में इतनी ही मात्रा और इसी रूप में प्राप्त होता है।

उधर, चंद्रगुप्त केवल राजनैतिक नाटक ही नहीं हैं। वह एक उच्च कोटि का ऐतिहासिक नाटक भी है। लेखक ने अत्यंत प्राचीन ऐतिहासिक तथ्यों की रोज करके, उनसे अपने नाटक की कथा-वस्तु का निर्माण किया है। इसमें चंद्रगुप्त के नव यौवन काल से लेकर राज्य-प्राप्ति तक की घटनाओं का वर्णन है। उसी में सिकंदर का पंजाब में आगमन और सैल्यूकस से युद्ध की घटनाएँ भी हैं। मुद्रा-राजस में केवल कुछ ही मासों की घटनाओं का वर्णन है किंतु चंद्रगुप्त में लगभग २५ वर्षों की घटनाओं का वर्णन है। चंद्रगुप्त परम वीर था। कैसे उसने अनवरत संघर्षमय जीवन बिता कर इतने बड़े साम्राज्य की स्थापना की, इस सब का समुचित चित्रण चंद्रगुप्त में है। ऐतिहासिक तात्कालिक दशाओं परिस्थितियों को लेखक ने ठूस ठूस कर अपने नाटक में भरा है। राजनीति के संधि, विग्रह, यान आदि उपायों और युद्धनीति, भेदनीति, कूटनीति आदि सभी रूपों का यथावत् चित्रण है। घटनाओं का संचालक इस नाटक में भी चाणक्य ही है। उसी की राजनैतिक चालों का खेल चंद्रगुप्त के कथानक को चला रहा है, परंतु युद्ध-कौशल में चंद्रगुप्त का भी व्यक्तित्व पूर्णतया अभिव्यक्त हुआ है। चंद्रगुप्त में युद्ध का वातावरण प्रारम्भ से अंत तक चलता है। साथ में विभिन्न पात्रों के पारि-

वारिक चित्रणों में सामाजिक स्थिति का भी आभास समुचित रूप से मिलता चलता है। राजनीति और समाज में तत्काल में जो भी भावनाएं देश में अभिव्याप्त थीं, उन सबका दिग्दर्शन चंद्रगुप्त में प्राप्त होता है। खण्ड खण्ड राज्य थे परस्पर विद्वेष रहता था, यादगन्धु से मिल कर राजा लोग पड-यत्र करने थे, विदेशी कैसे देश को लूट खसोट कर उम पर अधिकार जमाने थे, आदि का स्पष्ट पता लगता है। रहन सहन की क्या दशा थी, गुरुकुल शिक्षा की कैसी प्रणाली थी, विद्या के केंद्र कहां थे, कैसी उनकी दशा थी, क्या क्या विषय पढ़ाये जाते थे, ब्राह्मण क्षत्रिय वैश्य आदि वर्णाश्रम की क्या व्यवस्था थी, बौद्ध और ब्राह्मण धर्म की कैसी संघर्ष-ग्रस्त दशा थी आदि का पता दिया गया है। मंत्रियों की क्या स्थिति थी, इस बात का भी पता लगता है। देश की संघर्ष-ग्रस्त और युद्ध-ग्रस्त दशा के साथ राजनैतिक घट चालों का भी स्पष्ट दर्शन होता है। चंद्रगुप्त में कथा-वस्तु के देश काल के दर्शन कराने का लेखक का इतना आग्रह है कि उम पर यह दोष तक लगाया जाता है कि उसने नाटक की सीमित भूमि में आवश्यकता से कहीं अधिक घटनाओं को भर दिया है, जिससे अभिनय में कठिनाई उपस्थित होती है। यह बात बहुत अंश में ठीक है। प्रसाद जी ने चंद्रगुप्त काल की पूर्ण वस्तु-दशा का ही स्वरूप चित्रित करने का प्रयास किया है। विदेशी आक्रमणों से लेकर आन्तरिक देश-दशा तक कोई भी स्थिति लेखक ने नहीं छोड़ी, जिसका चित्रण न किया हो। सामाजिक, धार्मिक राजनैतिक एवं युद्ध-सम्बंधी, शिक्षा सम्बंधी आदि किसी भी वस्तु स्थिति को लेखक ने चित्रित किये बिना नहीं छोड़ा है। ऐसी दशा में, प्रश्नगत विचार के आधार पर, मुद्राराक्षस की अपेक्षा तात्कालिक सामाजिक एवं राजनैतिक दशाओं का चित्रण चन्द्रगुप्त में ही अधिक सफलता से हुआ है, यह मानना चाहिये।

### अथवा

“अनेक स्थान पर नाटक-कार को घटनाओं की गतिविधि सनालना कठिन हो गया है और ऐसा करने के लिए उसे या तो बाद्धित व्यक्ति को उसी समय भूमि फाड़कर उपस्थित कर देना पड़ा

है—अथवा किसी वा जबरदस्ती गला घोटना पड़ा है। ” चन्द्रगुप्त के आधार पर इस कथन की परीक्षा कीजिये ।

उत्तर—चंद्रगुप्त के विषय में उपर्युक्त प्रश्नगत उक्ति अधिकांशतः ठीक है । उसके कथानक का आकार वस्तुतः नाटक की परिधि में बड़ी कठिनता से आ पाया है । फिर भी उसमें त्रुटियाँ रह गई हैं । प्रसाद जी प्राचीन इतिहास के विशेष प्रेमी अन्वेषक थे, उन्होंने अपने प्रायः समस्त प्रमुख नाटक भारतीय इतिहास के प्राचीन युगों के आधार पर लिखे हैं । चंद्रगुप्त में मौर्य-कालीन इतिहास का चित्रण है । चन्द्रगुप्त में मुख्यतया तीन प्रमुख घटनाएँ हैं—सिकन्दर का पञ्जाब में आक्रमण और वापिसी, नन्दवंश का नाश और चन्द्रगुप्त की साम्राज्य-स्थापना और सिकन्दर के सेनापति सिल्यूकस का आगमन, पराजय और अपनी लडकी को देकर विदा होना । इतिहास की इन तीन घटनाओं का जाल बुन कर नाटककार ने चन्द्रगुप्त की कथा-वस्तु का निर्माण किया है । इन सारी घटनाओं के घटने में २५ वर्षों का समय लगता है । चन्द्रगुप्त में २५ वर्ष के इस दीर्घ काल का पूरा चित्र देने की लेखक ने चेष्टा की है । और, इस २५ वर्षों के ऐतिहासिक कार्यकलाप की सीमा भारतीय पश्चिमीय सीमाप्रान्त से लेकर मगध तक फैली हुई है । इस सारे क्रिया-कलाप में अनेक ऐतिहासिक व्यक्ति सम्बद्ध हैं । उन सब का चित्रण भी नाटक में हुआ है । चन्द्रगुप्त प्रधान पात्र है, जिसके चरित्र का विकास दिखाना ही लेखक का प्रधान उद्देश्य है । उसी के चरित्र-विकास के लिये उपर्युक्त सभी घटनाओं का समन्वय लेखक ने दिखाया है । किंतु इतने पात्रों के एकत्र समावेश से, प्रयत्न करके भी लेखक सभी पात्रों का समुचित चित्रण करने में पूर्ण सफल नहीं हुआ है । श्री शुक्ल जी की राय में “बहुत से भिन्न भिन्न पात्रों से सम्बद्ध घटनाओं के जुड़ते चलने के कारण बहुत कम चरित्रों में विकास का अवसर रह गया है।” इसके अतिरिक्त नाटक की सकुचित परिधि में इतने बड़े और इतने विविध एवं विस्तृत घटनाजाल को समेट लेने से, घटनाओं की शृंखला के निर्वाह में भी लेखक को बड़ी कठिनाई हुई है । अनेकत्र अस्वाभाविकता और अनुचितता आगई हैं ।

प्रारम्भ में ही विकन्दर के आक्रमण की संकट में नाटक का एक बड़ा भाग खपती हो जाता है और मगध की मुख्य घटना तक पहुँचने पहुँचते बहुत देर लग जाती है। इतिहास की इन दो तीन मुख्य घटनाओं के वर्णन में ही सन्तोष न करके, लेखक ने इन पात्रों के पूरे जीवनाभ्यास ही खोल दिये हैं, जिसमें नायक के जीवन की प्रमुख घटना—साम्राज्य प्रतिष्ठा—की और दर्शक का बहुत देर में ध्यान पहुँचता है। कार्यों का क्षेत्र इतना विस्तृत है कि उसमें कहीं कहीं अस्वाभाविकता भी आगई है। चतुर्थ अंक के पाँचवें दृश्य में चाणक्य चन्द्रगुप्त ने रुष्ट होकर जाता है और उससे अगले ही दृश्य में गिन्धु सट पर कात्यायन ने बात करता दिखाया जाता है, जो इतनी जल्दी अस्वाभाविकता लगता है, दूरी को देखने हुए। इसी प्रकार प्रत्येक प्रेमिका को बचाने के लिए लेखक ने उसके प्रेमी को जमीन या आसमान फाड़ कर पंदा किया है, अन्यथा घटनाओं की शृंखला टूटती। अलका की पितृभ्रूकर्म से रक्षा के लिए निहर्ण्य आ टपकता है। फिलिप्स की कुत्सित शिष्टाओं से कार्नेलिया को बचाने चन्द्रगुप्त पहुँचता है। नन्द की कुवासना से वासिनी को बचाने के लिए राक्षस कहीं न कहीं से निकल आता है। इन घटनाओं में कुछ अस्वाभाविकता प्रतीत होती है और एक जैसी ही होने के कारण विचित्रता नहीं रहती। इसी प्रकार कथा-सविधान की पटरी बिठाने के लिए लेखक के सामने अवांछित व्यक्ति को मार देने के अतिरिक्त अन्य कोई चारा नहीं रहता। कार्नेलिया और चन्द्रगुप्त के प्रणय बन्धन—विवाह—में कण्टक-भूत कल्याणी को लेखक आत्मघात करके को बाधित करता है, मालविका की चाणक्य हत्या करा देता है और तब कार्नेलिया से चन्द्रगुप्त का विवाह होता है। उपर्युक्त उदाहरणों से प्रकट हो जाता है कि इतने बड़े घटना—विस्तार को नाटक की सीमिति-परिधि में बिठाने के लिए नाटककार को कितनी कठिनता हुई है। और फिर यह सब घटना-जाल नाटक के चार ही अंकों में आया है। पता नहीं क्यों नाटककार ने एक अंक और क्यों नहीं बढ़ा दिया ! इससे कुछ सुविधा आ सकती थी। अधिकांश में ३, ५, ७, आदि अंक रखे जाते हैं, निबन्ध में सुविधा की दृष्टि से। किन्तु चन्द्रगुप्त में चार अंकों में सारा घटना-विकास दिखाया गया है। इससे भी लेखक के

मार्ग की कठिनाई यही ही है। इन के अतिरिक्त श्री शुक्ल जी के मत से नाटक में एक और भी त्रुटि आगई है। इन सारी घटनाओं के संघर्ष में चन्द्रगुप्त के जीवन के २५ साल समाप्त होते हैं। अतः उनके मत से नाटक के प्रारम्भ में जिस पात्र को नवयुवक रूप में दिखाया गया है, उसी को अन्त में भी—२५ वर्ष बाद भी—उसी रूपमें दिखाना नाटकीय औचित्य से बाहर की बात है। एक पात्र को इतनी देर तक एक ही रूप में दिखाते चलना अस्वाभाविकता का जनक है।

इस उपर्युक्त विवरण से प्रश्नगत उक्ति चन्द्रगुप्त के विषय में बहुत अंशों में सार्थक सिद्ध होती है। प्रसादजी वस्तुतः इतनी घटनाओं का समावेश अपने नाटक में न करके, उनमें से कुछ प्रमुखों का ही चुनाव करके अपनी कथा का निर्माण यदि करते तो चन्द्रगुप्त अधिक सफल नाटक होता। उसमें रंगमंचीयता के गुण भी अधिक आ जाते और नाटकीय चित्रण भी अधिक स्वाभाविक रहता। पर तो भी, इतिहास का यह युग इतना रोमांटिक है, इतना आकर्षक है कि इन दोषों के प्रति पाठक या दर्शक का विशेष ध्यान नहीं जाता। चन्द्रगुप्त की अन्य अनुपम सद् विशेषताओं में ये त्रुटियाँ डूब जाती हैं और नाटक के आकर्षण में विशेष अन्तर नहीं पड़ता। अपनी समस्त सद्-विशेषताओं और त्रुटियों के भी साथ चन्द्रगुप्त प्रसाद जी का अत्यन्त सफल ऐतिहासिक नाटक सिद्ध होता है। घटना-विस्तार घटना-बाहुल्य का कारण वस्तुतः लेखक की अन्वेषणात्मक ऐतिहासिक प्रवृत्ति ही है। प्राचीन इतिहास के प्रति अगाध प्रेम एवं ज्ञान ने ही प्रसाद जी को चन्द्रगुप्त में उतनी दूरस्थ और समीपस्थ विविध घटनाओं के चित्रण के लिए प्रेरित किया।

दत्तितली में लेखक सामाजिक समस्याओं के लिए कोई समाधान भी देता है या वह केवल तथ्य-दर्शक है? कथानक के मार्मिक अंशों के आधार पर उत्तर दें।

उत्तर—उपर्युक्त उपन्यास अब परीक्षा में नहीं। अतः उत्तर छोड़ दिया गया है।

६.—'सिन्दूर की होली' समस्या-नाटक कहा जाता है। इसकी प्रधान समस्या क्या है ? नाटककार ने उसके लिए कोई समाधान भी दिया है ?

उत्तर—श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र प्रधानतया समस्या-नाटक लिखने के लिए अधिक प्रसिद्ध हैं। किन्तु उनकी समस्याएँ अधिकतर व्यक्तिगत होती हैं। ये समाजगत समस्याओं का व्यक्तिगत रूप लेकर ही उनका चित्रण करने के अधिक पक्षपाती हैं। वैसे तो उनमें पहिले भी समस्या-प्रधान नाटक लिखे गये थे, किन्तु इन नाटककारों ने समस्याओं का अधिकांश में समष्टिरूप ही लिया था। उनके रूप को व्यक्ति-प्रधान बनाकर चित्रण करने वालों में प्रथम ये ही नाटककार ठहरते हैं। यौरूप-भ्रमण के पश्चात्, आकर, इन्होंने ऐसी व्यक्तिगत समस्याओं को लेकर, उनका चित्रण करने की प्रणाली स्वीकृत की।

१. सिन्दूर की होली भी समस्या-नाटक माना जाता है। इसमें एक समस्या तो मनोज के सामने है—उसके समस्त अपने पिता की हत्या के रहस्य की समस्या है। किन्तु यह समस्या इस नाटक की मुख्य समस्या न बनकर, किसी जासूसी नाटक की ही बन सकती है। दूसरी समस्या, जिसका कि चित्रण करना नाटककार का प्रधान उद्देश्य है, विधवा की समस्या है। मनोरमा विधवा है, उसके सामने अपने जीवन-निर्वाह की समस्या है। उसे नाटककार ने सर्व प्रथम चन्द्रकला के घर दिखाया है जहाँ चन्द्रकला के पिता की उस पर कामुक दृष्टि हो जाती है। वह बाल विधवा है जिसे वैवाहिक जीवन का कुछ भी अनुभव नहीं है। अतएव उसे अपना जीवन इतना अखरता नहीं, भुक्त-भोगी के लिए जरा कठिनाई होती है। वह आर्टिस्ट है, चित्रकार, जो अपनी रोजी कमाने में समर्थ है। वह स्वावलम्बन से अपना जीवन निर्वाह करने में पूरी समर्थ है। वह सामाजिक अर्थों में विधवा है। किन्तु साथ ही लेखक एक अन्य विधवा के भी दर्शन कराता है, जो स्वयं अपनी इच्छा से, समाज द्वारा बाधित न होते हुए भी वैधव्य स्वीकार करती है। वह है, चन्द्रकला, जो रजनोकान्त को प्रथम

दर्शन में ही पति मान वैधव्य-जीवन-यापन करने का निश्चय करती है। उन दोनों का मनोज से सम्पर्क होता है, किन्तु दोनों का ही उसमें वैवाहिक सम्बन्ध नहीं होता—चन्द्रकला को तो उससे प्रेम ही नहीं होता और मनोरमा अपने प्रेम का स्वीकार नहीं करती, यद्यपि उसमें मनोज और चन्द्रकला के सम्बन्ध से कुछ ईर्ष्या सी अवश्य होती है। किन्तु दोनों अपने अपने वैधव्य-पथ पर अग्रसर रहती हैं और नाटक पाठक को कल्पना में छोड़कर समाप्त हो जाता है।

लेखक ने वैधव्य की समस्या का यदि कोई हल उपस्थित किया है तो यही कि विधवाओं को ऐसा बना दिया जाय कि वे अपना स्वतन्त्र जीवन चलाने में समर्थ हो जायें, उन्हें कोई न कोई आर्ट या कला सिखा दी जाय जिससे वे किसी का आश्रय न खाजें। यह धारणा कि विधवा स्वतंत्र रहकर अपना जीवन निष्कलंक नहीं रख सकती, भी गलत सिद्ध हो जाती है। मनोरमा, चन्द्रकला के पिता के धन के प्रलोभन और मनोज के प्रेम के प्रलोभन से साफ बच जाती है। मनोज के प्रति आकर्षण उसको अपने पथ से विचलित नहीं कर सकता। लेखक ने दिखा दिया है कि स्त्री एक के अर्पित होकर स्वमत से उसी के नाम पर जीवन भर रह सकती है। बाल विधवा मनोरमा अपने विवाहित पति के नाम पर ही अपना जीवन उठा ले जाती है। उसके अपने कहने के अनुसार, उसका जीवन सुख-पूर्ण न होने पर भी असह्य नहीं है, क्योंकि उसको वैवाहिक जीवन का अनुभव ही नहीं, वह अपनी आजीविका में समर्थ है, किसी के अवलम्बित नहीं। अतः वह स्वमनोनुकूल आचरण करने में स्वतंत्र है। वह आचरण उसका अन्ततक शुद्ध ही रहता है। लेखक ने सिद्ध करने की चेष्टा की है कि स्त्री एक बार ही किसी को मन दे देती है और फिर फिरती नहीं। चन्द्रकला के जीवन में यही तथ्य है। वह एक बार ही रजनीकांत की हंसी को अपना मन अर्पित कर देती है और फिर हस्पताल में उससे सिन्दूर चढ़वा लेती है। इसी जरा से सहारे पर सारा जीवन विधवा के रूप में बिताने को तैयार हो जाती है। उसको मनोरमा और मनोरमा को मनोज विवाह करने की प्रेरणा देते हैं, पर उनमें से कोई मानने को तैयार नहीं होती।

इस प्रकार, लेखक ने वैधव्य-समस्या का न विधवा-विवाह हल बताया है और न विधवा भ्रम ही बताया है। नाटकीय चित्रण से यदि कोई हल निकाला जा सकता है कि विधवा को धार्मिकता में समर्थ बनाने वाली शिक्षा देकर उसे पूर्ण स्वतंत्र कर दिया जाय। वह सुखी रहेगी और सच्चरित्र भी रहेगी। स्त्री एक बार ही मन अर्पित करती है और फिर सदैव उसकी आराधना करती रह सकती है। ये युद्धिवाद के ही सिद्धान्त हैं।

### अथवा

चन्द्रकला और मनोरमा के चरित्रों का निश्चित अन्तर क्या है ? नाटककार ने किस उद्देश्य से इन दोनों को एक दूसरे के विपरीत खड़ा कर दिया है।

उत्तर—चन्द्रकला अपने अमीर अफसर पिता की इकलौती पुत्री है, समस्त सम्पत्ति की एक मात्र अधिकारिणी। उसकी कोई भी बात नहीं टलती, पूरी होती है। पिता उसको हर तरह खुश रखना चाहता है। मनोरमा को भी उसी के लिए रखा जाता है, प्रकटतया वह पढ़ी लिखी है, अल्हड़ है, प्रसन्न रहने वाली। मनोज से उसका विवाह निश्चित है, वह उसके साथ जाती आती भी है, पर उसके हृदय में उसके प्रति प्रेम नहीं है, बात चीत के मिलापिले में वह स्वयं मनोरमा के पास यह बात मान लेती है। वह अत्यन्त भावुक और आमोद—प्रिय है, इसलिए मनोज का बीमार स्वभाव और शरीर उसे रुचता नहीं। इसी कारण रजनीकान्त का हँसता हुआ चेहरा एक बार में ही उसका मन हर लेता है। अपने भावावेश में वह उसे अपना पति मान लेती है और आजन्म उसके नाम पर वैधव्य भोगने को तैयार हो जाती है। मनोज के प्रति उसे सहानुभूति है। अपने पिता की अन्याय-प्राप्त सम्पत्ति में से एक पाई भी लेने को तैयार नहीं होती।

उसके विपरीत मनोरमा बाल विधवा है, जिसे जमाने की ठोकरों का भी अनुभव है, जो दुनियाँ के रूप को भी बहुत कुछ समझती है और इसी-लिए जो समवयस्का होती हुई भी गंभीर है। वह अपने जीवन को सुखी नहीं कहती पर सदा बताती है। वह मनोज की ओर अनुरक्त है, क्योंकि दोनों का स्वभाव प्रायः एकसा है। दोनों फिलासफी के दृष्टिकोण से जीवन को देखते हैं। संसार से असन्तुष्ट हैं। किन्तु मनोरमा प्रकटतया



मनोज को चन्द्रकला की ओर से फिराना नहीं चाहती, उसकी भलमनसाहत उसे मना करती है। पर वह चाहती अत्रश्य है मनोज को। रजनीकान्त में चन्द्रकला की अनुरक्ति का कारण उमका बनाया रजनी कान्त का चित्र विशेष बनता है। वह अन्तस्तः प्रसन्न होती हुई भी चन्द्रकला को उधर से निवृत्त करने की चेष्टा करती है। चन्द्रकला के बीमार सी हाजाने पर मनोज की चिडचिड़ाहट का स्पष्ट अनुभव करती हुई, वह उमको अपने माय अविवाहित रूप में रहने को राजी कर लेती है। परन्तु याद में जब मनोज चन्द्रकला को हस्पताल ले जाने को तैयार हो जाता है तो वह साथ रहने की बात को अस्वीकृत कर देती है। कुछ ढाह का भाव है। मनोज को, मन में और भाव रखती हुई भी, चन्द्रकला के साथ मिल जाने को कहती है। उसके मन में सूक्ष्म घात-प्रति घातों को दिखाने में लेखक को पूरी सफलता मिली है। वह जानती है कि चन्द्रकला के पिता का उमके विषय में क्या भाव है, पर वह अधिकार और सम्पत्ति के लोभ से यच जाती है। यहाँ उमका मनोज के प्रति आकर्षण उसे विशेष सहायता देता है। वह घर छोड़कर दुनियां में उतरने के लिए मनोज जैसा साथी चाहती है। पर वह अपने वैधव्य के आदर्श से भी पतित नहीं होना चाहती, विवाह स्वीकार नहीं करती, अविवाहित साथी चाहती है। किन्तु आगे का घटना—क्रम जिस प्रकार से चलता है, उससे यह बात पूरी नहीं होती। चन्द्रकला के वैधव्य-स्वीकार से मनोज मनीरमा मिलन निर्याध हो जाने पर भी दोनों के संयोग होने का नाटककार ने कोई संकेत नहीं दिया।

इन दोनों के एकत्र चित्रण करने का नाटककार का उद्देश्य पारस्परिक चरित्र-विकास का ही हो सकता है। मनोरमा के चरित्र का चन्द्रकला पर विशेष प्रभाव पडता है। मनोरमा और मनोज के पारस्परिक भाव का अनुभव करके चन्द्रकला को ईर्ष्या नहीं होती, कुछ स्वतन्त्रता का सा ही अनुभव होता है। कारण, वह मनोज के प्रति आसक्त नहीं है। रजनीकान्त को देख लेने पर तो यह भाव बिल्कुल स्पष्ट हो जाता है। इधर मनोरमा में भी मनोज के प्रति अनुरक्ति का कारण बहुत कुछ चन्द्रकला के प्रति

ईर्ष्या ही बनती है। वस्तुतः तो यात यह है कि मनोरमा, चन्द्रकला और मनोज इन तीनों के चरित्र-विकास में ये तीनों ही पात्र परस्पर में कारण बनते हैं। इन तीनों में से एक के भी न रहने पर, दूसरे का चरित्र इस प्रकार विकसित नहीं होता, जिस प्रकार कि हुआ है। मनोज के चरित्र के विकास में मनोरमा और चन्द्रकला दोनों कारण बनी हैं। चन्द्रकला का अस्थिर चरित्र यदि सामने न होता तो मनोज मनोरमा की प्रशंसा न कर पाता। और, मनोरमा न होती तो शायद वह चन्द्रकला के प्रति इतना विरक्त न होता। स्त्री के आत्मत्याग के दो उदाहरण उपस्थित करना भी लेखक का उद्देश्य है। मनोरमा वास्तव में विधवा है और अपने जीवन पर हड़ रहना चाहती है और चन्द्रकला विधवा न होती हुई भी भावावेश में वैधव्य भोगना चाहती है। चन्द्रकला और मनोरमा के एकत्र चित्रण का यही उपयुक्त उद्देश्य ही एकता है। ये तीनों चरित्र सापेक्ष हैं। तीनों के सहयोग से ही तीनों का यथानुरूप विकास संभव था। चन्द्रकला और मनोरमा में स्त्री जीवन की दो महान् विरोधताएं चित्रित हैं।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४

संवत् २००४

सूचना—प्रश्न १० अनिवार्य है। शेष में से किन्हीं चार प्रश्नों के उत्तर दीजिए।

१.—कुछ विदेशी समालोचक नाटकों के दो भेद करते हैं—अभिनेय और पाठ्य। क्या यह भेद—व्यवस्था समोचीन है? क्या हिन्दी साहित्य में इसके उदाहरण मिलते हैं? यदि हां तो पाठ्य नाटक में नाटकत्व की रक्षा कैसे हो सकती है?

उत्तर—नाटक दृश्य काव्य का ही एक भेद है, जो कानों के साथ साथ आँखों का भी विषय बनता है। काव्य का दूसरा भेद ऐसा है, जो केवल कानों का ही विषय बनता है, अतएव उसे श्रव्य कहा जाता है। दोनों में अन्तर केवल इतना ही है कि श्रव्य केवल सुनाही जाता है और नाटक

सुना भी जाता है और देखा भी जाता है । श्रव्य से भेद-नृचक उसकी यही दृश्यता है, इसको निकाल देने पर दोनों में कोई अन्तर नहीं रहता । मार्गश में नाटक मनुष्य के मन पर दो इन्द्रियों के द्वारा प्रभाव डालता है और श्रव्य काव्य केवल एक इन्द्रिय के द्वारा । निश्चय ही प्रथम की शक्ति दुगुनी होगी । अतएव रममयता के दृष्टिकोण से नाटक को उचा स्थान दिया गया है । श्रव्य की अपेक्षा नाटक या दृश्य काव्य में रस का परिपाक अधिक माना जाता है । इसका अभिप्राय यह हुआ कि नाटक और श्रव्य काव्य में भेद केवल "दृश्यता और अदृश्यता" का है । दृश्यता का अभिप्राय है कि स्टेज पर अभिनीत किया जासके, उसको दर्शक देख सकें । और, जो अदृश्य हो अर्थात् स्टेज पर अभिनीत होता हुआ देखा न जा सके वह श्रव्य है । इस दृष्टि से नाटक के लिए अभिनीत होने के योग्य होना प्रथम विशेषता है, जिसके आधार पर उसकी श्रव्य से भिन्न स्वतंत्र सत्ता है ।

इस आधार पर तो, वही नाटक कहलाने के योग्य होगा, जो अभिनीत हो सकता है अर्थात् जिसमें अभिनीत होने की योग्यता है । इस दृष्टि से तो नाटक के दो विभेद-अभिनेय और पाठ्य-यनते ही नहीं, या तो वह नाटक होगा, उसमें नाटकीय प्रधान विशेषता-अभिनेयता-होगी और या वह नाटक नहीं होगा, उसमें अभिनयोपयोगी योग्यता नहीं होगी । किसी बीच के मार्ग के आश्रय की गुंजाइश नहीं रहती । पाठ्य और काव्य में फिर अन्तर ही क्या रह जाता है यदि उसमें अभिनेयता या दृश्यता नहीं है तो ?

किन्तु यह भेद-विभा-न किसी सीमा तक ठीक भी है । नाटकीय अभिनेयता को दो भागों में बांटा जा सकता है । नाटक की शैली ही अभिनेय होती है, नाटककार सामने आकर कुछ वर्णन नहीं करता घटनाक्रम पात्रों का सहारा लेकर स्वयमेव-गतिमान् रहता है । पात्र स्वयं अपना विकास करते हैं । संवादों से उनकी हार्दिक भावनाओं का प्रकाशन होता है, कथा को गतिविधि मिलती है । यह नाटकीय अभिनेय शैली है । जो काव्य इस अभिनेय या नाटकीय शैली में निबद्ध होगा, वह दृश्य-काव्य या नाटक कहा जायगा । सो पहिली नाटकीय अभिनेयता तो इस प्रकार की है । दूसरी अभिनेयता का सम्बन्ध रंगमंच से है । रंगमंचीय नाटकीय

शैली में ज़िम्बित होने पर भी किसी नाटक में रंगमंच पर खेले जाने की दृष्टि से त्रुटियाँ हैं, उसमें अनेक ऐसी कमियाँ हैं, जिनके कारण उसे स्टेज पर उचित रूप से नहीं खेला जा सकता। उसमें घटना-सन्निवेश भी-रंगमंच का ध्यान रखकर नहीं किया गया। अतएव उसमें रंगमंचीयता या रंगमंच पर अभिनीत होने की योग्यता नहीं है। इस प्रकार दूसरी अभिनेयता गड़ हई। अवश्य ही सर्वोत्कृष्ट वही नाटक होगा, जिसमें ये दोनों प्रकार की अभिनेयताएं हों। शैली तो नाटकीय या अभिनय के ढंग की होगी ही, साथ ही उसमें रंगमंचीय योग्यता भी हो। ऐसा ही नाटक पूर्ण सफल नाटक माना जाता है। किन्तु किसी नाटक में रंगमंचीय विशेषता न होने पर भी अभिनेय शैली या रंगमंचीय शैली होती है। अतः वहाँ पर भी नाटकीयता रहने से नाटकत्व रहता ही है। ऐसे नाटकों को पाठ्य (क्योंकि उनके खेलने में कठिनाई होने के कारण, वे सदैव पाठ्य ही रहते हैं) कहा गया है। इसी को साहित्यिक नाटक भी कहा जा सकता है। इसके अतिरिक्त एक ऐसा नाटक है, जिसमें साहित्यिक श्रौचित्य को छोड़कर केवल रंगमंचीय दृष्टिकोण ही प्रधान रहा है; लेखक ने प्रधानतया स्टेज की आवश्यकता की ओर ही आँखें रखकर नाटक लिखा है। ऐसी रचनाओं में भी साहित्यिकता न होने पर भी, नाटकीय शैली के आधार पर नाटकत्व मानना पड़ता है। यह रंगमंचीय या अभिनेय नाटक है। केवल दृष्टिकोण की प्रधानता का भेद है। एक जगह साहित्यिक दृष्टिकोण प्रधान होता है और दूसरी जगह रंगमंचीय। इन दोनों ही प्रकार के-साहित्यिक या पाठ्य और रंगमंचीय या अभिनेय-नाटकों में नाटकत्व रहता ही है। किन्तु ये दोनों ही प्रकार के नाटक सर्वोत्तम नहीं बन सकते, क्योंकि जिन में ये दोनों ही विशेषताएं विद्यमान होंगी, वे ही वस्तुतः सर्वोत्तम नाटक होंगे। इस दृष्टि से नाटक के साहित्यिक और रंगमंचीय रूप में दो भेद किये जा सकते हैं, यदि पाठ्य और अभिनेय शब्दों का उपयुक्त अभिप्राय है।

किन्तु कई कथित नाटकों में शैली वर्णनात्मक रहते हुए भी, नाटक के अंक, प्रस्तावना, दृश्य आदि बाह्य चिन्हों के आधार पर ही नाटक-संज्ञा कर दी गई है, वहाँ नाटक की बाह्य स्थूल टैकनिक के दो चार चिन्हों के

अतिरिक्त अन्य कुछ भी नाटकीयता नहीं होती। मयाद वेगक बहुत अच्छे होने हैं। नहीं तो, लेखक कवि के समान ही स्वयं घटना-वर्णन करता चलता है ना कीय शैली अभिनेयता वहां नाम की भी नहीं होती। कथा को कवि या लेखक प्रत्यक्ष रूप में चलाता है, तो वह चलती है, उसे पात्र या उनके संवाद नहीं चलाते। ऐसे नाटकों में तो नाटक का आभास मात्र ही मानना चाहिये वास्तविक नाटकता नहीं। इन्हें नाटकीय काव्य ही कहा गया है। क्योंकि ऊपरी चिन्हों के अतिरिक्त इन में शैली मुख्यतः श्रव्य काव्य की सी वर्णनात्मक रहती है। अतः ऐसे काव्यों को नाटक नहीं नाटक का आभास कहा जा सकता है। वे वस्तुतः श्रव्य काव्य हैं, नाटक के दो चार चिह्न लिये हुए। अतः इनका तो पाठ्य नाटकों में ग्रहण का प्रश्न ही नहीं उठता। पाठ्य शब्द से इनका ग्रहण इमलिए नहीं हो सकता, कि इन में तो नाटकत्व की अपेक्षा उसका आभास मात्र ही है। उनमें नाटकशब्द का प्रयोग गौण मानना चाहिये। अतः प्रश्न के पाठ्य शब्द से ऐसे नाटकों या नाटकांशों का अभिप्राय लिया जाता है तो ठीक नहीं है, न उनमें वास्तविक नाटकत्व रह ही सकता है। हिन्दी साहित्य में हनुमन्नाटक, समय सार आदि नाटकीय काव्य हैं। श्री प्रयाद जी के कई नाटकों को साहित्यिक रूप में ले सकते हैं, जो पाठ्य हैं, किन्तु आवश्यक परिवर्तन सुधार के पश्चात् सुविधा से खेले भी जा सकते हैं, उनमें अभिनीत होने की शैली और योग्यता विद्यमान है। अभिनेयों या रंगमंचीयों के उदाहरण रूप में पारसी कम्पनियों के नाटक अथवा राधे ग्याम कथा वाचक के बहुत से नाटक लिये जा सकते हैं।

पाठ्य और अभिनेय का भेद नाटकों में उपयुक्त रूपमें ही पड़ सकता है, अन्य किसी रूप में नहीं। वस्तुतः तो आदर्श नाटक वही है, जो उभय विशेषताओं से सम्पन्न हो। इनमें से एक विशेषता ही रखने पर पूर्ण सफल नाटक नहीं कहा जा सकता। इसलिए, प्रश्नगत 'पाठ्य' और 'अभिनेय' शब्दों के उपयुक्त साहित्यिक और 'रंगमंचीय' अर्थ लेकर तो दो भेद किये जा सकते हैं, उसकी भिन्न विशेषता के सूचक। किन्तु पाठ्य का अर्थ श्रव्य काव्य की शैली में लिखा हुआ और नाटक के कुछ एक अंक प्रस्तावना आदि ऊपरी चिन्हों को लिये हुए नाटक यदि लिया जाता है, तो उसके

ये प्रश्नोक्त भेद नहीं बन सकने, क्योंकि वे पाठ्य नाटक वस्तुतः नाटक होंगे ही नहीं, वे तो नाटकीय काव्य होंगे या नाटकाभास। हाँ पाठ्य से, अभिप्राय यदि साहित्यिक नाटक का हो, तो ये भेद किये जा सकते हैं, क्योंकि नाटकीय शैली के कारण साहित्यिक नाटकों में वास्तविक नाटकत्व रहता ही है। देखिए इसी विषय में उदयशंकर भट्ट के भी विचार... .. 'नाटक केवल अभिनय की ही वस्तु नहीं है, वह पठनीय भी है। ... यह ठीक है कि यदि वाद दृश्य हो तो श्रौंर भी श्रच्छा, पर वह पठनीय भी है, इसमें कोई इन्कार नहीं कर सकता। क्या कालिदास, शैवसपिथर, शा भवभूति, प्रसाद आदि के नाटकों को पढ़कर आनन्द नहीं प्राप्त किया जा सकता ? क्या पढ़ने पर उनमें वह तत्परता नहीं मिलती, जो देखकर होती है ? फिर यह कैसे माना जाय कि उनमें दृश्यत्व ही है पठनीयत्व नहीं ?'

२.—उपन्यास के उत्पादक तत्वों का निर्देश कीजिये और उसके सामञ्जस्य विधान की कला का निरूपण करते हुए तितली और परख की तुलना कीजिए।

उत्तर—उपन्यास काव्य के गद्य काव्य का भेद है। उपन्यास में लेखक जीवन का वृहत् चित्र उपस्थित करता है। प्रयन्ध काव्य जैसे पद्य में जीवन का पूर्ण नहीं तो वृहत् चित्र उपस्थित करता है, वही कार्य गद्य में उपन्यास करता है। उपन्यास के मूलतत्व भी वे ही हैं, जो कि नाटक के अर्थात् कथावस्तु, पात्र, कथोपकथन, शैली, उद्देश्य एवं देशकाल। इन छहों तत्वों को लेकर उपन्यास की रचना होती है। लेखक की योग्यता इसी में है कि वह उपर्युक्त तत्वों का ऐमा पारस्परिक समन्वय करे कि जिससे जीवन का एक सर्वांग-पूर्ण और परम स्वाभाविक, जीता जागता चित्र उपस्थित हो जाय। इसी में उसकी कला और खूबी है। ये सभी तत्व अत्यन्त आवश्यक हैं श्रेष्ठ उपन्यास के लिए। इनमें से एक की ओर से भी लेखक के उदासीन रहने से उसका उपन्यास सफल नहीं रहेगा। इन छहों तत्वों के यथोचित निर्वाह और पारस्परिक समन्वय या सामञ्जस्य में

उपन्यास-कला निहित है। लेखक इनके निर्वाह और समन्वय में जितना भी कुशल होगा, वह उतना ही सफल सिद्ध होगा अपनी कला में। उसे इन तत्वों का सचेतन: निम्न प्रकार में निर्वाह और समन्वय करना चाहिये।

कथावस्तु—आधिकारिक प्रसंग को कहते हैं। जो प्रसंग या प्रकरण प्रारम्भ से अन्त तक, अपना अधिकार रखते हुए, प्रधान रूप में चलता है, वह आधिकारिक प्रसंग होता है। वह मुख्य घटना होती है, जो प्रारम्भ से चलकर, अपना विकास करती हुई, समय-प्रधान यनी अन्त तक चलती है। उसमें अन्य छोटी मोटी अनेक घटनाएं भी मिलती रहती हैं, जिनमें मुख्य घटना के आकार, गति और प्रभाव में वृद्धि होती रहती है, जैसे कि एक महानदी में अनेक छोटी मोटी नदियां गिरकर उसके प्रवाह में वृद्धि करती रहती हैं। इस कथा-वस्तु के निर्माण पर ही उपन्यास की सफलता या विफलता विशेष रूप से निर्भर रहती है। वह उपन्यास की रीढ़ की हड्डी या मुख्य ढांचे का आधार होता है। उसका निर्माण बड़ा स्वाभाविक और शृंखलाबद्ध होना चाहिये। घटनाएं एक दूसरी के उत्पादन का कारण होनी चाहिये, एक घटना में से दूसरी निकलती प्रतीत हो और इस प्रकार घटनाओं की एक स्वाभाविक शृंखला यनी होनी चाहिये। उस शृंखला का जैसा विस्तार हो, उसी प्रकार क्रमशः सकोच भी होना चाहिये, जिससे उपन्यास के अन्त में उसका एक स्थायी प्रभाव पड़ सके। इस प्रभाव-प्रेषण के लिए अपेक्षित है कि प्रमुख घटना की शृंखला एक हो और अन्य घटनाएं उसमें मिलकर एक होती जायें। तभी उसके अन्त में स्वाभाविकता और वैज्ञानिकता रह सकती हैं, तभी वह जीवन का सच्चा चित्र उपस्थित कर सकेगी। अतः कथा-वस्तु के निर्माण में लेखक को हठाकृष्टता और अस्वाभाविकता से बचना चाहिये।

पात्र घटनासूत्र के उत्पादक या संचालक व्यक्तियों को पात्र कहा जाता है। समस्त घटनाएं इन पात्रों में से उद्गत होती हैं, उन्हीं के सहारे से चलती हैं और उन्हीं में अन्त को समाप्त होती हैं। प्रमुख घटना या कथा प्रमुख पात्रों के आश्रय से चलती है और अन्त कथाएं अप्रमुख पात्रों के सहारे से चलती हैं। पात्र कथावस्तु को अग्रसर करते हैं, उसकी आगे की

गतिविधि निश्चित करते हैं। कथा-सूत्र का प्रत्यक्ष सम्बन्ध इन पात्रों से ही होता है। जीवन की घटनाओं का आश्रय जैसे व्यक्ति होते हैं, उन्हीं के आश्रय से जीवन चलता है। ऐसा ही औपन्यायिक घटनाओं के विषय में समझना चाहिये। जीवन के संचालक वे व्यक्ति ही उपन्यास में पात्र कहलाते हैं। इनके चित्रण में भी उपन्यासकार को यदी सतर्कता से काम लेना चाहिये। कोई पात्र कृत्रिम रूप से कार्य करता हुआ नहीं होना चाहिए। पात्र के समस्त चित्र का विधान उसकी स्थिति, मनोदशा और कथावस्तु के अनुकूल होना चाहिये। लेखक को पात्र के मनोविज्ञान का ज्ञान होना चाहिये, तभी वह उसका स्वाभाविक और जीवन-प्रतिरूप सत्य चित्र उपस्थित कर सकता है। जैसी परिस्थिति में जिस स्वभाव के पात्र का, जैसा चित्रण होना चाहिये, उसके विपरीत चित्रण करने से लेखक को सफलता नहीं मिल सकती, वहाँ कृत्रिमता या अस्वाभाविकता आ जायगी। प्रत्येक पात्र का व्यक्तित्व उपन्यास में पृथक् पृथक् प्रतीत होना चाहिये। एक ही जैसे पात्रों के चित्रण से उपन्यास जीवन के सत्य चित्र नहीं उपस्थित कर सकता। जैसे जीवन में असंख्य व्यक्ति अपनी पृथक् पृथक् विशेषताएं रखते हैं, ऐसे ही उपन्यास के पात्र भी होने चाहियें। उनकी चारित्रिक विशेषताओं का स्पष्ट चित्रण हो, तभी लेखक का चित्रण स्वाभाविक और मनोवैज्ञानिक हो सकता है। वे पात्र प्रारम्भ से अन्त तक कथा-वस्तु का विकास करते हुए अपने चरित्र का भी विकास करते हैं। कथा-वस्तु पात्रानुरूप विकसित होती है। और, पात्रों के चरित्र का विकास कथानुरूप होता है। तभी जीवन का पूर्ण समन्वित और सत्य चित्र उपस्थित हो सकता है।

**कथोपकथन-पात्रों की पारस्परिक धात चीत को कहते हैं।** उपन्यास-में जैसा स्थान कथावस्तु और पात्र का है, वैसा ही आवश्यक कथोपकथन या संवाद का भी है। संवाद पात्रों के चरित्र का उदघाटन करता है और कथा-सूत्र का विस्तार भी करता है। पात्रों के चरित्र का विकास जैसे उनके कार्यों से होता है, वैसे ही उनके पारस्परिक संवाद से भी होता है। क्योंकि बिना संवाद के पात्र मूक बने कथा-सूत्र का कैसे विकास कर सकते



हैं ? कथा-सूत्र भी स्वाभाविक रूप से आगे नहीं बढ़ सकता, जब तक कि संवाद रूप में पात्रों की हार्दिक भावनाओं और इच्छाओं का ज्ञान न हो। अतः संवाद भी उपन्यास का आवश्यक तत्व है। वह मनुष्य पात्र के अनुकूल होना चाहिये। पात्र जैसा हो, उसकी बात चीत भी उसी के स्तर की होनी चाहिये। एक ग्रामीण अशिक्षित यदि बड़े गूढ़ ज्ञान या विज्ञान की बातें करने लगे तो अस्वाभाविक या कृत्रिम जंचेगा। अतः पात्रों की मनो-दशा के परिचायक संवाद उनके और उनकी स्थिति के अनुकूल होना चाहिये, तभी वे स्वाभाविक रहेंगे। ये संवाद तभी कथा-वस्तु को भी विशिष्ट गति-विधि दे सकेंगे। कथा-सूत्र को संचालित करने के कार्य को तभी संवाद उचित सत्यता और स्वाभाविकता-पूर्वक कर सकते हैं। ये संवाद सरल, संक्षिप्त, विचित्रतामय, वस्तुस्थिति और मन-स्थिति के पूर्णतया अभिव्यंजक होने चाहिये। इन तीनों के इस प्रकार उचित समन्वय से ही जीवन का वास्तविक एवं स्वाभाविक चित्र उपन्यास में उपस्थित किया जा सकता है।

देशकाल—कथा वस्तु जहां और जिस काल में घटित होती है, उस देश और उस काल को देशकाल कहा जाता है। अपने अन्य तत्वों के साथ देश-काल का भी उपन्यास में पूरा महत्व है। जिस काल की और जिस देश की कथा हो, उनका बिना ध्यान रखे, उपन्यास लिखने से भी लेखक को सफलता नहीं मिल सकती। अत एव उपन्यास लिखने से पूर्व लेखक के लिए अपने कथानक के देश-काल की परिस्थिति का भी ज्ञान होना परमावश्यक है। ऐतिहासिक उपन्यासों में तो देश काल का ज्ञान विशेष अपेक्षित होता है। अन्यथा, इसमें अन्तर आने पर, कथानक अस्वाभाविक प्रतीत होगा। पृथ्वी-राज के समय के कथानक में यदि कोई लेखक किसी राजपूत को आज के हैट कोट वाले वेश में दिखलादे तो हास्यास्पद ही होगा अथवा रेगिस्तान में कोई लेखक हरे भरे बाग बगीचों का वर्णन करने लगे तो भी हास्य-जनक ही होगा। ऐसा ही सर्वत्र समझना चाहिये। उपन्यास की कथा-पात्र, कथोपकथन आदि की रचना बिना देश काल का ख्याल रखे करने पर, उपन्यास जीवन का स्वाभाविक और सच्चा चित्र उपस्थित नहीं कर सकता।

ऐसा चित्र हास्य ही उत्पन्न करने वाला होगा। अतः इन चारों के समन्वित रूप में ही जीवन का समष्टि रूप में चित्रण संभव है।

शैली—अपने भाव, विचार और विद्वान्तों को प्रकाशित करने की प्रियिष्ट प्रणाली ही शैली होती है। उपन्यासकार किस ढंग में अपनी कथा, पात्र, संवाद, दृश काल आदि का चित्रण करता है, इस पर भी उपन्यास की प्रभावक शक्ति का बहुत कुछ आधार रहता है। अवश्य ही लेखक की शैली स्वाभाविक प्रवाहमय, समतल, स्पष्ट और रोचक होनी चाहिये। तभी उपन्यास सफल रहेगा। इस शैली तथा में, भाषा की शैली, भाव और पात्र के चरित्र चित्रण की शैली और उस्तुस्थिति के चित्रण की शैली आदि सम्मिलित हैं। उपन्यासकार की शैली उसकी अपनी विशेषता की सूचक है। वह आदि से अन्त तक एक प्रकार की, कथा, पात्र आदि के अनुरूप स्वामात्रिक होनी चाहिये।

उद्देश्य—कथानक के चरम फल को कहा जाता है। उपन्यास के प्रारम्भ से ही समस्त कथा—जाल, पात्र आदि किसी एक ही निर्दिष्ट उद्देश्य या लक्ष्य को सामने रखकर उसकी प्राप्ति के लिए अग्रसर होते हैं। और उसकी प्राप्ति होने पर कथानक शान्त हो जाता है। यह लक्ष्य एक ही होता है; प्रारम्भ से अन्त तक उपन्यास का सब व्यापार उसी की प्राप्ति के लिए क्रियाशील होता है। लक्ष्य-प्राप्ति की यह एकान्त प्रेरणा ही समस्त औपन्यासिक क्रिया-कलाप को प्रेरणा देती है। जैसे समस्त नदियों का रुख समुद्र की ओर होता है और उस तक पहुँचने पर उनकी समाप्ति हो जाती है, वही प्रकार उपन्यास के समस्त भिन्न व्यापारों का रुख भी उसी लक्ष्य की ओर ही हाता है और वहाँ पहुँचने पर उपन्यास की समाप्ति हो जाती है। किन्तु इस लक्ष्य या उद्देश्य का प्रकाशन उपन्यासकार साक्षात् उपदेशक की भाँति प्रत्यक्ष रूप में नहीं करता, अपितु वह अपने उपन्यास का निवन्धन—रचना—इस क्रम से और इस ढंग से करता है कि वह चरम फल या उद्देश्य अन्त में स्वतः एव अभिव्यजित होकर पाठक को विमुग्ध कर देता है। पाठक पर वह लक्ष्य स्वयं अन्त में अनायास अपना प्रभाव डालता है। सारे उपन्यास को पढ़ लेने पर अन्तिम प्रभाव के रूप में वह

चरम लक्ष्य स्वयं ही अभिव्यंजित हो जाता है। उपन्यासकार की समस्त कला और समस्त परिश्रम का फल यही अन्तिम फल उद्देश्य होता है, जिसके अभिव्यक्त करने को वह उपन्यास की सारी सृष्टि रचता है। इस उद्देश्य चरम लक्ष्य को वह कितनी सफलता या विफलता से व्यंजित कर पाता है, हमी में लेखक की प्रशंसा या अप्रशंसा निहित है। इस दृष्टि से उद्देश्य का उपन्यासकार की दृष्टि में सर्वाधिक महत्व होता है, क्योंकि केवल उसी का व्यक्त करने के लिए उपन्यास का सारा बांधनूँ बांधा जाता है।

उपन्यास के उत्पादक तत्व और उसके सविधान का यही उपयुक्त साम्राज्य विधान है, यक्षेपतः। इनमें से किसी तत्व के भी निर्वल रहने से श्रद्धा इनके सामन्त्रस्य में कुछ भी अन्तर रहने से उपन्यासकार-अपने कार्य में सफल नहीं रह सकता।

३.—नाटकत्व की दृष्टि से मुद्राराक्षस और चन्द्रगुप्त की तुलना कीजिये और दोनों की चरित्र-चित्रण सम्बन्धी विशेषताओं का संक्षेप में निर्देश कीजिये।

उत्तर—मुद्राराक्षस प्राचीन संस्कृत नाट्य-प्रणाली में लिखा गया महत् नाटक है। नाटकत्व के सभी लक्षण उसमें पूर्णतया मिलते हैं। किसी भी दृष्टिकोण से नाटककार नाटकीय नियम के बाहर नहीं गया है। कथा-पन्थु का निर्वाह नाटक में हतना सुगठित और सुन्दर हुआ है, कि कुछ विद्वानों के मत से वैसा कथा-गठन सृष्टिकर्तिक को छोड़कर अन्यत्र नहीं मिलता। चाणक्य की प्रतिज्ञा का ज्ञान होने ही समस्त नाटकीय प्रयत्न उसके पूर्ण करने को जुट जाते हैं। दोनों पक्षों की शक्ति का विस्तार विचारकर, प्रथमः चाणक्य की नीति अपनी अन्तिम सफलता की ओर प्रसर होती चलती है और अन्त में फलावाप्ति होती है। नन्द-वंश का नाश करके भी मौर्य की चञ्चल—कभी चन्द्रगुप्त और कभी पर्वतेश्वर की ओर चलकण्ठी हुई—क्षपणी को स्थिर करने के उद्देश्य से चाणक्य-अपनी मूर्खी धोटी को नहीं बांधना चाहता। क्योंकि, नन्द पक्ष का नामलेवा एकही व्यक्ति जबतक विरोध करता है, तब तक चाणक्य अपनी प्रतिज्ञा को पूर्ण नहीं मानता चाहता। प्रारम्भ से ही उसकी सफलता होती चलती है, विरोधी

पक्ष चाणक्य के गुप्तचरों से घिर जाता है और चाणक्य-नीति की सफलता के बीज पनपने लगते हैं। आधिकारिक प्रसंग या प्रधान घटना-वस्तु प्रधान रहती है, अन्य प्रासंगिक प्रकरण उसके अंग बने उसके सहायक बने रहते हैं। दृश्य-विधान इतना सार्थक और रोचक है कि वे उत्तरोत्तर रोचकता और आश्चर्यमयता में वृद्धि करते जाते हैं। एक भी व्यर्थ नहीं। अन्तिम घटना राजस-ग्रहण इतना कारणिक सुख-पूर्ण और प्रभावोपादक है कि दर्शक उद्बेहित हो उठता है।

देश-काल का नाटक में विशेष ध्यान रखा गया है। कोई भी बात ऐसी नहीं आने पायी है जो देश काल के विरुद्ध पड़ती हो। पात्रों की वेश-भूषा में लेकर उनके विचार, रहन सहन, भाषा आदि का देश काल के अनुरूप चित्रण किया है। शैली नाटककार की कुछ जटिल है। उम जटिलता का कारण उसके नाटक का विषय है—राजनैतिक। राजनीति के कृतनीति-पूर्ण और राज्य-नीति रूप—दोनों का सम्यक् चित्रण नाटक में मिलता है। नाटक का ढांचा—प्रारम्भ से अन्त तक—राजनैतिक कृत गुप्त चालों का हो बना हुआ है। किन्तु इस जटिलता के भाव का उत्तरोत्तर आश्चर्य-वृद्धि और रहस्य-ज्ञान से परिहार होता चलता है, जिससे नाटकीय रोचकता में अन्तर नहीं पटना। नाटक में वीर, रस है, जिसके साथ अद्भुत का संयोग रहता है। शृंगार का सर्वथा अभाव है इसी कारण कोई विशेष स्त्री पात्र नाटक में नहीं आया है। वीर का युद्ध-वीर रूप यद्यपि इसमें नहीं है, युद्धों से नाटककार ने, प्राचीन परिपाटी का निर्वाह करते हुए अपने नाटक को बहुत बचाया है, तथापि कर्म वीर का रूप सर्वत्र मिलता है, अद्भुत के साथ। चाणक्य कर्मशील व्यक्ति है, अपने कार्य—राजस ग्रहण—की सिद्धि के लिए सदैव कर्म के प्रति सोत्साह रहता है। कर्म के प्रति उत्साह का उत्तरोत्तर विकास होता है। राजस की ओर भी ऐसा ही मानना चाहिये। राजस भी कर्मनिरत है और स्वामी के मर जाने पर भी, कोई निजी विशेष स्वार्थ न रहने पर भी, केवल प्रतिकार की भावना से सदैव कर्म-तत्पर रहता है। उधर चाणक्य भी केवल अपनी प्रतिज्ञा के सिन्धु को तैरने के लिए ही समस्त कार्य का भार उठाता है उत्साह-पूर्वक। नाटककार का उद्देश्य भी

यही कर्म-शक्ति का प्रदर्शन है। राक्षस नियनिवादी (भाग्यवादी) हैं, मनुष्य की सफलता विफलता में देव का विशेष हाथ मानता है और नाटककार उसकी पराजय का नन्द-दुर्भाग्य को कारण बताता भी है। किन्तु चाणक्य के कर्मशील जीवन से सिद्ध होता है कि भाग्य संचित-कर्म संस्कार का ही नाम है। मनुष्य भोक्ता भी है और कर्ता भी है। कर्म का ही फल या संस्कार भाग्य है। संवाद साभिप्राय, विशेष अभिव्यंजक हैं। कथामूत्र का भी संचालन इन से होता है। सवादों के बिना किसी चरित्र को समझना ही नहीं जा सकता। इनसे अनेक रहस्यों का उद्घाटन होता है।

चरित्र-चित्रण भी नाटककार ने समुचित किया है, अपने उद्देश्य के अनुरूप। सुद्वाराक्षस में प्रमुख पात्रों और साधारण पात्रों के उन्हीं प्रयोगों का चित्रण हुआ है, जो सुद्वाराक्षस के राजनैतिक जाल में आवश्यक रहे हैं। चन्द्रगुप्त के केवल सम्राट् रूप के ही दो तीन बार दर्शन होते हैं। चाणक्य के भी तपस्वी ब्राह्मण के योग्य, बुद्धिमत्ता, विद्वत्ता निस्पृहता, निःस्वार्थ वृत्ति, परोपकारवृत्ति, हठवृत्ति आदि का ही प्रधानतया चित्रण हुआ है। चाणक्य का केवल कूटनीति की मूर्ति, हठी, क्रोधी रूप ही सामने रहता है। उसके जीवन के अन्य अंश के प्रति लेखक उदासीन है। राक्षस का भी केवल राजनैतिक मंत्री रूप ही सामने आता है। यही अन्य पात्रों के विषय में भी समझना चाहिये। वे भी चाणक्य की बुद्धि की कठपुतलियों के रूप में ही चित्रित हुए हैं। किसी के स्वतंत्र मानसिक भावुक पक्ष का चित्रण नाटककार का उद्देश्य नहीं था। फलतः उसने सभी पात्रों का एकांगी राजनैतिक पक्ष ही चित्रित किया। किन्तु इसके कारण नाटक में नारसता नहीं आती। उसका स्वयं का विषय और उसका बन्ध इतना रोचक और कलापूर्ण है कि रोचकता में कमी नहीं आती, शृंगार जैसे मधुर रस के न रहने पर भी। कवित्व की मात्रा तो संस्कृत के सभी नाटकों में उपलब्ध होती है। सुद्वाराक्षस में भी कवित्व कुछ की विशेषता है। गीत-विधान श्लोकरूप में हैं। उन पद्यों में विषय भी अधिकतया राजनैतिक और या नैतिक से हैं। दो चार पद्यों में शरत् और चन्द्रिका आदि की प्राकृतिक शोभा का भी चित्रण है। कहीं कहीं पद्यों में शृंगार रस की भी झलक आ जाती है, जैसे कि मौर्य

लक्ष्मी के वर्णन में, किन्तु इनके विपरीत वे स्थल भी हैं, जहां लेखक ने अनुमान जैसे जटिल विषय का भी वर्णन किया है ।

तो भी इसमें सन्देह नहीं, कि मुद्राराक्षस नाटकीय समस्त गुणों से संयुक्त सफल नाटक है, जो अपने ढंग का अनूठा है—अनूठा इसलिए कि केवल इतिहास और राजनीति जैसे सूखे विषय का आधार लेकर, शृंगार की सहायता के बिना, इतना सुन्दर और रोचक नाटक आज तक नहीं अन्य कोई उपलब्ध होता ।

चन्द्रगुप्त नाटकीय लक्षणों से युक्त सुन्दर नाटक है। प्रसाद जी के नाटकों में नाटकीय दृष्टि से चन्द्रगुप्त और ध्रुव-स्वामिनी को सर्वश्रेष्ठ माना जाता है । चन्द्रगुप्त का आधार भी मुद्राराक्षस की तरह ही इतिहास और राजनीति है । किन्तु दोनों के दृष्टिकोण में भेद है । विशाखदत्त का दृष्टिकोण केवल राजनैतिक चित्रण था और प्रसाद का साथ में इतिहास-चित्रण भी । अवएव तात्कालिक जीवन का प्रतिबिम्ब जितना चन्द्रगुप्त में मिलता है, उसकी तुलना में मुद्राराक्षस में कुछ भी नहीं । चन्द्रगुप्त में उस युग के जीवन का पूरा चित्र उपस्थित करने का प्रयत्न है । नाटकीय कलापद्धति के लिहाज से प्रसाद का भी मुख्य आधार प्राचीन भारतीय नाटकीय पद्धति ही है, यद्यपि कुछ ऊपरी आवश्यक परिवर्तन और नवीन संयोग उन्होंने किये हैं । मूल आधार उनके नाटकों में भी प्राचीन पद्धति है । वस्तु, पात्र, रस, कथोपकथन, शैली आदि में उनका दृष्टिकोण मुख्यतया प्राचीन ख्यात आदर्श का ही रहा है । कार्य, कार्य की अवस्थाएं, पंच सधियां आदि प्राचीन आदर्शों का उन्होंने निर्वाह किया है । वृत्त भी रखा है, कुछ परिवर्तन भी किये हैं । उन्होंने नाटकों में वराहर युद्ध के दृश्य, हत्या आदि भी दिखाये हैं । प्रेम क्रीड़ाएं भी दिखाई हैं । गीत विधान में भी अन्तर किया है—मधुर मुक्तक गीत रखे हैं । काव्यमयता भी यथावत् रखी है, प्राचीन ढंग में । इस प्रकार नवीनता का संयोग रखते हुए भी प्रसाद जी का प्रधान आधार मूलतः प्राचीन ही रहा है ।

शैली उनकी भी कहीं कहीं दार्शनिकता और काव्यमयता के कारण दुरूह हो गई है । भाषा प्रायः सर्वत्र एकसी रहती है । संवाद चमत्कारक और भावावेश-पूर्ण होते हुए भी एक से हैं, पात्रों के अनुसार भाषा-भेद

कम मिलता है जब कि मुद्राराक्षस में पात्रानुरूप संस्कृत प्राकृत आदि का व्यवहार हुआ है; सभी पात्र प्रायः एकसी 'लच्छेदार' भाषा बोलते हैं। तो भी वे सरस हैं, पात्रों के चरित्र विकास और कथा के संचालन में मुख्य महायज्ञ बनते हैं। पात्रों का चरित्र-चित्रण चन्द्रगुप्त में मुद्राराक्षस की अपेक्षा अधिक पूर्ण है। इसमें वीर के साथ शृंगार का भी योग है। चन्द्रगुप्त, चाणक्य, राक्षस आदि प्रमुख ऐतिहासिक पात्रों के समस्त जीवन का ही चित्रण किया गया है। उनके केवल बौद्धिक चरित्र के ही चित्र नहीं उतारे गये हैं, जैसे कि मुद्राराक्षस में हुआ है, अपितु उनके मानसिक चरित्रों का भी चित्रण किया गया है। नाटक के प्रारम्भ से ही वीर के साथ साथ प्रणय-व्यापार भी चलते रहते हैं और अन्त तक चलते हैं। चन्द्रगुप्त चाणक्य आदि के हृदय पत्र का भी पूरा चित्रण प्रसाद ने किया है। कल्याणी सुवासिनी, कानॅलिया अलका आदि स्त्री पात्रों की भी सृष्टि नाटक में मिलती है। अतः चरित्र-चित्रण के दृष्टिकोण से मुद्राराक्षस की अपेक्षा चन्द्रगुप्त अधिक पूर्ण और अपने समय का प्रतिनिधि है। इन मुख्य पात्रों के अतिरिक्त अन्य पात्रों का भी चरित्र-चित्रण उस काल के विभिन्न वर्गीय जीवन का प्रतिनिधि है अर्थात् जो जो जिस जिस वर्ग या जाति से सम्बन्ध रखने वाला है, उसके चरित्र में उसके वर्ग की विशेषताओं का ही प्रमुखतया चित्रण हुआ है। अतः चन्द्रगुप्त में तात्कालिक जातीय जीवन का प्रतिबिम्ब अधिक विशद और स्पष्ट आया है। धार्मिक सामाजिक और राजनैतिक सभी स्थितियों का आभास चन्द्रगुप्त में मिलता है। इस दृष्टि से पात्रों के चरित्र चित्रण के विषय में चन्द्रगुप्त मुद्राराक्षस से अधिक पूर्ण है।

किन्तु चन्द्रगुप्त की कथावस्तु विशेष विस्तृत है। मुद्राराक्षस में घटना-स्थल एक ही प्रदेश रहता है—मगध। चन्द्रगुप्त में वह परिचामी सीमा प्रान्त तक फैला हुआ है, मगध से लेकर। मुद्रा राक्षस में कुछ ही महीनों की घटनाओं को लिया गया है और चन्द्रगुप्त में २५ वर्षों के दीर्घ काल की घटनाओं का समावेश है। मुद्राराक्षस में एक ही प्रमुख घटना का अन्त तक निर्वाह है, चाणक्य चन्द्रगुप्त के साम्राज्य को दृढ़ करने के लिए राक्षस-ग्रहण का उद्देश्य लेकर चलता है और उसमें सफल होता है। चन्द्र-

गुप्त में सिकन्दर का आक्रमण, मगध राज्य की प्राप्ति और सिल्यूकस की पराजय ये तीन प्रमुख घटनाओं को एक सूत्र में पिरोया गया है। सुद्वाराक्षम में इसलिए सकलन-त्रय ( देश काल कार्य संकलन ) जितना सरल और समुचित रहा है, उतना चन्द्रगुप्त में नहीं। चन्द्रगुप्त में नाटककार के सामने इतने बड़े विस्तृत कथा-प्रवाह को नियंत्रित करके एक मार्ग में चलाने में विशेष कठिनता उपस्थित हुई है। बहुत दूर तक अपने कार्य में सफलता मिलने पर भी, नाटकीय दृष्टिकोण से कथानक विशेष लम्बा है। उसके दृश्य-विधान में भी चुट्टि हैं। एक दृश्य तक्षशिला का है तो दूसरा ही मगध का है, एक याग का है तो दूसरा नगर का है, इत्यादि बातें रंग-मंच की दृष्टि से दोषपूर्ण हैं, क्योंकि देश-सकलन में कठिनाई पड़ती है। सुद्वाराक्षम का कथानक लम्बा होता हुआ भी, दृश्य विधान में ऐसा दोष-पूर्ण नहीं। वे सब दृश्य सुविधा-पूर्वक रंगमंच पर दिखाये जा सकते हैं।

सुद्वाराक्षम और चन्द्रगुप्त की नाटकत्व की दृष्टि से यही तुलना है और दोनों के चरित्र-चित्रण में यही अन्तर या विशेषता है।

### अथवा

चाणक्य के हृदय का कपाट सुद्वाराक्षम में बन्द था, उसे प्रसाद ने अपने चन्द्रगुप्त नाटक में खोला है।" यह बात समझिये।

उत्तर—सुद्वाराक्षम में चाणक्य के केवल तेजस्वी ब्राह्मण और कूट-नीतिज्ञ रूप का ही चित्रण हुआ है। वह हठी है तपस्वी है, उदार है, अभिमानी है, अगाध विद्वान् है, अपने कार्य के लिये क्रूर और निर्दय भी है, कर्मठ है, पद्यन्त्र विद्या में निपुण है अत्यंत चतुर है आदि विशेषताएं ही सामने आती हैं। अपनी प्रीति के कारण ही वह इतना बड़ा संवर्ष मोल लेता है और उसके पूर्ण होने पर अपने मंत्रित्व भार को राक्षस के अर्पण कर देता है। निर्भय और निःस्वार्थ है, अपनी कोपही नहीं छोड़ता। ब्राह्मणत्व अभिमानी है, चन्द्रगुप्त को सदैव वृषल ही कहता है। अपनी बुद्धि का सबसे अधिक भरोसा रखता है, उसीका जाल बुनने में उसका सारा चरित्र समाप्त हो जाता है। उसका सम्बन्ध जिस



किसी से भी होता है, किसी न किसी राजनैतिक उद्देश्य का लेकर। अन्य किसी प्रकार का सम्बन्ध उसका नहीं दिखाया जाता। किन्तु उस चित्रण से ऐसा प्रतीत होता है, मानो उसके हृदय में ही नहीं, चाणक्य केवल मस्तिष्क-प्रधान शुष्क बुद्धिवादी है, उम्रमें मानवता या हृदय की मधुरता है ही नहीं। उमका किसी से भी मधुर सम्बन्ध सुद्वाराक्षम में नहीं दिखाया गया। कोई स्त्री पात्र ही नहीं है। चाणक्य का प्रारंभ से अन्त तक केवल बौद्धिक चित्रण ही किया गया है। उसके हृदय की व्यक्तिगत भावनाओं का द्वार सुद्वाराक्षम में बन्द ही रहता है, उनके प्रकाशित करने का कहीं अवसर उपस्थित नहीं होता। चाणक्य की आयु उस समय वैवाहिक होनी चाहिये, यौवकालीन। किन्तु उसके हृदय की मधुर भावनाएं कहीं भी व्यक्त नहीं होतीं।

चन्द्रगुप्त में चाणक्य का हृदय पक्ष भी चित्रित हुआ है। वह एक विद्वान्, धुरंधर राजनीतिज्ञ, कर्मठ और निःस्वार्थ एवं आत्म-त्यागी महापुरुष ही नहीं है, वह एक प्रच्छन्न प्रेमी भी है। वह सुवासिनी के प्रति आकृष्ट है, जिससे उसकी व्यक्तिगत कोमल भावनाओं का प्रकाशन होता है। उसके बौद्धिक चित्रण की ओर ही लेखक का ध्यान नहीं रहा है, अपितु उसके मानसिक पक्ष का भी सुन्दर चित्रण किया गया है। उसका आदर्श भी उच्च रहा है। केवल प्रतिज्ञा-पालन के लिये ही नहीं, अपितु विदेशियों से राष्ट्ररक्षा की भावना से भी वह प्रेरित है। इस प्रकार चाणक्य का रूप जहाँ एक आत्मत्यागी महापुरुष के रूप में सामने आया है, वहाँ एक प्रेमी का रूप भी आया है, जिससे उसमें मानवीयता अधिक आ गई है। उसका चरित्र अधिक मानवोचित स्वाभाविक बन पडा है। इसीलिए प्रश्नगत उक्ति कही गई है कि चाणक्य के हृदय का कपाट चन्द्रगुप्त में खुला है। चन्द्रगुप्त में उसके कठोर बौद्धिक और कोमल हार्दिक दोनों पक्षों का समुचित चित्रण हुआ है।

४-हिन्दी के आदिम गद्य-प्रवर्तकों में से किसकी शैली में आप को विशेष विकासोन्मुख बीज मिलते हैं और किस शैली का अनुकरण उत्तरोत्तर अधिक होने की संभावना प्रतीत होती है ?

उत्तर—हिन्दी खड़ी बोली-गद्य के आदिम निर्माताओं या प्रवर्तकों

में चार नाम प्रमुख रूप से आते हैं—सु० सदासुखलाल, इंशा अखला खां, लज्जलाल और मदल मिश्र । इनमें से प्रथम दो लेखकों ने बिना किसी की प्रेरणा के खड़ी बोली-गद्य लिखी थी और अन्तिम दोनों लेखकों ने फोर्ट विलियम्स कालिज की प्रेरणा पर गद्य भाषा लिखी थी । सुंशी सदा सुखलाल उर्दू फारसी के भी अच्छे ज्ञाता थे, पर उन्होंने शुद्ध धार्मिक भावना से प्रेरित होकर हिन्दी या खड़ी बोली में सुखसागर लिखा । इनकी गद्य में पण्डितता का भाषा है, जिसमें हिन्दुओं के जन साधारण में धार्मिक कथा वार्ता या व्याख्यान उपदेश आदि का कार्य होता था । इनकी भाषा में संस्कृत प्रधान है, संस्कृत शब्दों का इन्होंने विशेष प्रयोग किया है । उर्दू फारसी के शब्दों और मुहावरों से ये बचे हैं और अपनी भाषा यथाम्भव संयत और गम्भीर रखने का इन्होंने प्रयत्न रखा है । किसी गहन धार्मिक या दर्शनिक विषय के उपयुक्त गम्भीरता और संयतता इनकी भाषा में मिलती है । नीचे का छोटा भाषावतरण देखने पर इनकी गद्य-भाषा सटी बोली के अच्छे व्यवस्थित रूप में मिलती है ।

‘इससे जाना गया कि संस्कार का भी प्रमाण नहीं, आरोपित उपाधि है । जो क्रिया उत्तम हुई तो सौ वर्ष में चाण्डाल से ब्राह्मण हुए और जो क्रिया भ्रष्ट हुई तो वह तुरन्त ब्राह्मण से चाण्डाल होता है । यद्यपि ऐसे विचार से लोग हमें नास्तिक कहेंगे, हमें इस बात का डर नहीं । जो बात सत्य होय उसे कहा चाहिये कोई बुरा माने कि भला माने ।’

उपर्युक्त अवतरण में एक आद्य ‘होय’ जैसा शब्द व्रजभाषा का भी है । परन्तु अधिकांश में इनकी भाषा व्रजभाषा के प्रभाव से भी बहुत कुछ बची है । फारसी शब्द भी अधिकांश में नहीं रखे हैं । साथ ही आवश्यकता होने पर इन्होंने ठेठ ग्रामीण तद्भव शब्दों का भी प्रयोग किया है । किन्तु इतना होने पर भी, इनकी भाषा खड़ी बोली का साहित्यिक रूप होते हुए भी, वह चलती हुई, मुहाबरेदार नहीं है, जिससे उसमें हल्के विषयों या व्यावहारिक विषयों का भी प्रतिपादन उचित स्वारस्य के साथ हो सके । इनकी भाषा श्री शुक्ल जी के मत से

हिन्दुओं की पूर्व-परम्परा से प्राप्त शिष्टभाषा है। प्रारम्भ में हिन्दी के दो दो रूप चले आ रहे थे — एक फारसी प्रधान, जिसकी संज्ञा उर्दू ही चुकी थी, जिसमें मुसलमानों के प्रभाव ने साहित्य-रचना भी बहुत ही चुकी थी और जो इसी लिए बहुत कुछ परिमार्जित भी हो चुका था और दूसरा रूप संस्कृत-प्रधान था, जिसको भाखा नाम दिया, था मुसलमानों ने, जिसमें कि हिन्दुओं की कथा-वार्ता आदि का कार्य होता था, जो अधिकतया पण्डित साधु महात्मा उपदेशक लोग व्यवहृत करते थे और जो राज्याश्रय के अभाव में अधिकतया अविकसित और अव्यवस्थित दशा में थी। मु० मदासुखलाल ने इसी संस्कृत प्रधान, अथवा भाखा रूप में परिष्कार करके लिखा।

इनके विपरीत इंग्शा की भाषा है। उन्में लेखक ने अष्टक करके अन्य भाषाओं के शब्दों का मेल नहीं होने दिया है। इंग्शा ने प्रतिज्ञा की थी कि वे अपनी भाषा में न भाखापन (संस्कृत-मयता) आने देंगे, न विदेशी—फारसी आदि—भाषाओं को आने देंगे और शुद्ध हिन्दी या हिन्दवी लिखेंगे। फल-स्वरूप उन्होंने अपनी गद्य भाषा में संस्कृत शब्दों को नहीं रखा, फारसी उर्दू के शब्द भी नहीं आने दिये, उनके स्थान में ठेठ हिन्दी तद्भव शब्दों का प्रयोग किया है। वज्र भाषा और अवधी आदि अन्य प्रांतीय भाषाओं के शब्द भी इन्होंने नहीं आने दिये हैं। इन कारणों से इनकी भाषा ठेठ हिन्दी या खड़ी बोली का उत्कृष्ट उदाहरण है। इंग्शा उर्दू के भी अच्छे लेखक और अच्छे शायर थे, अतः उसका प्रभाव इनकी शैली पर पड़े बिना नहीं रहा। उर्दू ढंग का लहजा, वाक्य—विन्यास, मुहावरे, तुक, व्यंग्यमयता, लक्ष्णिकता इनकी भाषा में सर्वत्र आये हैं। ये बड़ी सुलबुली तवीयत के व्यक्ति थे हास्य-विनोदप्रिय, करारा व्यंग्य करने वाले। ये सब गुण इनकी शैली में पूरी तरह मिलत हैं। इन्हीं कारणों से इनकी भाषा प्रारम्भिक गद्य-लेखकों में सर्वाधिक व्यावहारिक, चलती हुई, चटक मूढखदार, लक्षणा व्यंजनामय है, जिसमें रोचकता की विशेष मात्रा है। उनकी 'रानी केतकी की कहानी' ऐसी ही मुहाबरेदार, सुलबुली, उद्बलती, कूटती, नाचती हुई सी भाषा में लिखी गई है। देखिये एक झोंदा सा उदाहरण—

“अपने मिलने वालों में ने एक कोई यद्दे पदे लिग्ये, पुराने धुराने, डांग  
 चूरे घाय नग नटराग लाये । मिर हिलाकर, मुंठ धुयाकर, नाक भौंहे  
 चदाकर, आंघे धिगाकर लगं कहने—यह यात होंग दिग्वाई नही देती  
 हिन्दूचीपन भी न निकले और भाषापन भी न हो । मव जितने भले लोग  
 आपस में बोलाते हैं, उरों का एरों मव वही डोल रहै और छोह किसी  
 की न डे । यह नही होने का ।”

अवतरण में उर्दू की सी वाक्यों की चुन्नी और सुहावरे-दारी और चला-  
 ऊपन की मात्रा विशेष है । किन्तु यह रूप किसी गंभीर विषय के प्रतिपादन  
 के उपयुक्त नहीं है । संस्कृत-आधार लिये बिना हिन्दी-गद्य का कोई विकास  
 संभव नहीं । मद्र गद्य की अन्य अच्छी विशेषताओं में पूर्ण होते हुए भी  
 इनकी भाषा में गंभीरता और मंयतता नहीं है । अतः यह भी सभी विषयों  
 के उपयुक्त पूर्णतया व्यावहारिक गद्य नहीं है ।

लज्जू लाल ने फोर्ट विलियमस कालिज की प्रेरणा पर हिन्दी में प्रेम-  
 नागर लिखा । इनकी भाषा पर ब्रजभाषा का विशेष प्रभाव है । ब्रजभाषा-  
 पद्य की सी विशेषताएं उसमें सर्वत्र मिलती हैं । उसमें वही काव्य जैसा  
 लोच है, लहजा है, यडे यडे तुक मिलाने हुए वाक्य हैं । बीच बीचमें अलं-  
 कारों का चमकार है, कोमलता है । इनके कारण उनकी भाषा पद्य रूप  
 गद्य प्रतीत होती है । ब्रजभाषा के शब्दों, क्रियाओं आदि को उस में भर-  
 मार है । अरबी फारसी के शब्दों का इन्होंने बहिष्कार रखा है । सुहावरो  
 को भी इन्होंने छोड़ दिया है । संस्कृत का आश्रय इन्होंने लिया है, पर मद्रा  
 सुखलाल से कम । उर्दू के भी बोनचाल में अत्यन्त प्रचलित ही शब्दों का  
 इन्होंने यत्र तत्र लिया है, नहीं तो इन्होंने उसका पूर्ण बहिष्कार रखा है ।  
 इन्हीं कारणों से इनकी भाषा कविता के ही उपयुक्त हो सकी है, उन्म  
 व्यावहारिकता एवं चलतापन नहीं आये हैं । वाक्य-विन्यास शिथिल, अस्त-  
 व्यस्त और अनिश्चित ढंग का है । इन्हीं कारणों से इनकी भाषा खड़ी बोली  
 का आदर्श रूप उपस्थित नहीं कर सकती ! देखिये निम्न उदाहरण में कवित्व-  
 मयता—

‘हम भूमधाम मे पावम को आने देख, ग्रीष्म ज्वेत छोड़ अपना जी ले भागा । तब मेघ पिया ने वर्षा, पृथ्वी को सुग्न दिया । उसने जो आठ महीने पति के वियोग में योग किया था, निम्न का भोग कर लिया था ।’

‘ग्रीष्म की अति प्रनीत देख नृप पावम प्रचण्ड पृथ्वी के पशु-पक्षी जीव-जन्तुओं की दशा विचार चारों ओर से दल दादल के साथ ले लड़ने को चढ़ आया ।’

इन अवतरणों में आडम्बर, काव्य जैसी लचक रमणीयता, मधुरता और कोमलता ही हैं, उत्कृष्ट गद्य की विशेषताएँ नहीं हैं, जिससे इनकी गद्य व्यावहारिक नहीं ठहरती । हा, कविना करने के उपयुक्त हो सकती है, किन्तु वह भी बहुत कुछ सुधार परिवर्तन करके ।

सदल मिश्र की भाषा अपेक्षाकृत अधिक व्यवस्थित और व्यावहारिक है । सदल मिश्र वस्तुतः सु० सदासुखलाल की श्रेणी के ही गद्य-लेखक हैं । वे उन्हीं की पद्धति पर चले हैं, थोड़े भेद के साथ । इन्होंने भी संस्कृत शब्दों का विशेष प्रयोग किया है, किन्तु इन्होंने मुहावरों की ओर भी विशेष ध्यान दिया है, उर्दू, फारसी के शब्दों का भी इतना बहिष्कार नहीं रखा है । आवश्यकतानुरूप प्रचलित उर्दू-मुहावरों और शब्दों का इन्होंने ग्रहण किया है । इंशा की मुहायरेदारी, श्रोज और गठन भी इनकी भाषा में मिलती हैं । किन्तु उनकी जैसी चुलबुलाहट या तड़क-भड़क और आडम्बर से ये बचे हैं, जिससे इनकी भाषा गम्भीर विषयों के भी उपयुक्त रही है । लल्लूलाल की काव्यवृत्ति या कवित्वमयता से भी ये दूर रहे हैं । उनकी भाषा की लचक, मधुरता, कोमलता, तुकबन्दी, मुहावरों से शून्यता इनकी भाषा में नहीं आई है । न ब्रजभाषा का ही उस पर इतना प्रभाव है । इनकी भाषा खड़ी बोली का अच्छा व्यवस्थित रूप है, लल्लूलाल की भाषा के समान वह ब्रजभाषा-गद्य सी प्रतीत नहीं होती । वह ऐसी है, जिसमें सभी विषयों का वर्णन या विवेचन संभव है । उसमें यद्यपि पूर्वी भाषा का प्रभाव भी पढ़ा है, पूर्वी क्रियाएं और शब्द इन्होंने प्रयुक्त किये हैं, किन्तु तो भी खड़ी बोली का स्वरूप सुरक्षित रहा है बहुत हद तक इनकी भाषा बिना किसी

आपत्ति के आज की प्यठी बोली का प्रारम्भिक और अपरिष्कृत रूप कही जा सकती है । उसमें मूलरूप से वे सारी प्रवृत्तियाँ मिलती हैं, जिन्होंने विकसित होकर आज की हिन्दी गद्य को आज का रूप दिया । संस्कृत का सहारा लिये बिना हिन्दी का विकास सम्भव नहीं, अतः इशा का आदर्श अव्यवहार्य है । कोरी संस्कृतमयता का आश्रय लेकर और उद्दू फारसी आदि अन्य भाषाओं के प्रचलित शब्दों का बहिष्कार करके भी हिन्दी का कल्याण सम्भव नहीं, अतः मु० सदासुखलाल का परिदृष्टाङ्क आदर्श भी आज के युग में अव्यवहार्य है । जल्लू लाल का प्रज भाषा-गद्य का आदर्श तो आज के जीवन के सर्वथा अनुपयुक्त है, अव्यवहार्य है । मिश्र जी की भाषा में ये कमियाँ बहुत कुछ नहीं आई हैं और इन उपयुक्त लेखकों की अच्छी-अच्छी सारी विशेषताएँ प्रायः समाविष्ट हुई हैं । अतः सद्गल मिश्र की भाषा-शैली में ही वे सारे गुण मिलते हैं, जो कि आगे जाकर ग्रहणीय बने, जो कि अब भी गृहीत होते हैं । आज का गद्यकार मु० सदासुखलाल और सद्गल मिश्र की भाषा-शैली का ही अनुकर्ता है, उसके वे ही आदर्श हैं, जो मु० सदासुखलाल और सद्गल मिश्र के थे । अतः मानना चाहिये कि आदिम गद्य-प्रवर्तकों में सद्गल मिश्र की ही भाषा-शैली ऐसी है, जिसमें विकासोन्मुख बीज मिलते हैं और जो कि आगे अनुकरणीय बनने के योग्य हैं । एक उदाहरण नासिकेतोपाख्यान से—

“राजा बोले कि पिता माता से प्राणी का एक जन्म ही होता है । और सुख दुःख जो पृथ्वी तो जय जैसा बढ़ा तब तैसा, क्या राजा क्या प्रजा सब ही बढ़े छोटे को होता है ।”

“... हर्षित हो नरेश ने वहाँ से सभा में जा ऋषि से कहा कि महा-प्रभु आपने मेरा बड़ा कलक मिटाया है । इस आनन्द का कुछ वारापार नहीं, अब निश्चिन्त हो यहां विराजिये, कन्यामंगा आपको मैं दूंगा ।”

मुन्शी सदासुखलाल ने यद्यपि खड़ी बोली का, सबसे पहिले और बिना किसी की प्रेरणा पर, साहित्य में प्रयोग किया था, इस दृष्टि से उनका महत्व और भी अधिक हो जाता है, तो भी उनकी भाषा आज की भाषा की आदर्श नहीं बन सकती । कारण, उसमें व्यावहारिकता कम है, वह गम्भीर विषयों

के ही उपयुक्त है। श्री शुक्ल जी ने इन्हीं कों इन चारों लेखकों में विशेष स्थान दिया है, “गद्य की एक साथ परम्परा चलाने वाले” उपयुक्त चार लेखकों में से आधुनिक हिन्दी का पूरा पूरा आभाम मु० सदासुखलाल और सद्दल मिश्र की भाषा में मिलता है। व्यवहारोपयोगी इन्हीं की भाषा ठहरती है। इन दो में भी मु० सदासुख की साधु भाषा अधिक महत्व की है। मु० सदासुख ने लेखिनी भी चारों से पहिले उठाई अतः गद्य का प्रवर्तन करने वालों में उनका विशेष स्थान समझना चाहिये।” तो भी अन्य किसी कारण से मु० सदासुख का महत्व विशेष होने पर भी, मिश्र जी में उनका परिष्कृत रूप मिलता है। वे इतनी शुद्धता या संस्कृत-मयता के भी पक्षपाती नहीं रहे हैं। ये दोनों ही प्रवृत्तिया भाषा-विकास में बाधक होती हैं। अतः उनकी भाषा अधिक व्यावहारिक है।

५—प्रेम चन्द्र जी के उपन्यास उनकी चुभती हुई कहानियों की बराबरी न कर सके।” इस कथन के भाव-को ध्यान में रखकर प्रेम चन्द्र जी की उपन्यास तथा कहानी कला पर अपने विचार प्रकट कीजिये।

उत्तर—प्रेम चन्द्र जी प्रथम कहानीकार के रूप में ही प्रसिद्ध हुए थे, बाद में उपन्यासकार के रूप में अधिक प्रसिद्ध हो गये। प्रेमचन्द्र पहिले से उर्दू में भी कहानी-लेखक ही थे, जिनकी कहानियां उर्दू के अच्छे अच्छे पत्रों में छपती थीं। उर्दू में वे धनपतराय के नाम से लिखते थे। उनके ‘सोजेवतन’ नामक प्रथम उर्दू कहानी-संग्रह पर कलेक्टर ने बुलाकर उन्हें तीव्र चेतावनी दी थी और उस पुस्तक की बहुत सी प्रतियों को उनके सामने ही अग्नि की भेंट कर दिया था। उसके पश्चात् से प्रेमचन्द्र के नाम से वे हिन्दी में लिखने लगे। हिन्दी में भी उनकी कहानियां-अधिकाधिक प्रसिद्ध होती गईं। प्रेम चन्द्र ने विदेशी कथा-साहित्य का भी बहुत अध्ययन किया था, जिससे उसका प्रभाव उनकी कहानियों पर पडा। उर्दू में लिखते लिखते भी उनकी कहानी-कला उन्नत हो चुकी थी। अतएव कहानी-लिखने में उन्हें हिन्दी के क्षेत्र में भी शीघ्र ही सफलता और प्रसिद्धि प्राप्त हुई। प्रेम चन्द्र ने अपनी कहानियों के विविध विषय रखे। वे सर्व-प्रथम लेखक थे, जिन्होंने

प्रामीरा, पीडित, निर्धन श्रियानो, मजदूरों, मुंशियों, क्लकों आदि मध्यम या निम्न वर्ग के व्यक्तियों के चित्रण को अपनी कहानियों का विषय बनाया। व्यक्ति और समाज की अनेक समस्याओं को लेकर उन्होंने कहानियां लिखीं। समाज के और राजनीति के विविध प्रान्दोलन भी उनकी कहानियों के विषय बने। घन्तु-चित्रण, पात्र-चित्रण, मनोवैज्ञानिकता और टैकनिक आदि किसी की भी दृष्टि से उनकी कहानियां अत्युत्तम बनी हैं। कहानी किसी एक विषय को लेकर चलती है और अन्त तक उमका उमी रूप में उचित निर्वाह करती है। प्रभावकत्व की दृष्टि से उनकी कहानियां आदर्श हैं। लेखक का प्रत्येक शब्द उमी प्रभाव-एकता की और अग्रसर रहता है। फालतू की बात एक भी नहीं कही जाती। छोटे छोटे वर्णनों, संचित किन्तु स्पष्ट संकेतों से कहानी वातावरण और चरित्र का पूर्ण स्वरूप सड़ा करता चलती है। और, अन्तिम प्रभाव ऐसा गहरा पड़ता है कि पाठक रम-विभोर हुए बिना नहीं रहता। उनकी प्रत्येक कहानी अत्युत्तम कोटि की हो, यह बात नहीं, उनमें अनेक तो उन्होंने जवर्दस्ती भी लिखी, किसी सम्पादक या प्रकाशक के विशेष आग्रह पर। किन्तु उन में यहूत सी ऐसी है, जो विश्व साहित्य में अनुपम हैं। उनकी कहानियों में, अन्त में कोई न कोई करारी चोट रहती है किसी अन्याय-कृत्य के उपर, किसी सामाजिक कुरीति के उपर अथवा किसी राजनैतिक अत्याचार के उपर, प्रेमचन्द की कहानी-कला अधिकांश में उनकी अपनी है, अपने से पहिले की कहानी-कला विरासत में उन्हें जिस रूप में मिली थी, वह प्राचीन परम्परा की और आधुनिक कहानी-साहित्य की दृष्टि से बेकार थी। प्रेम चन्द ने अपनी कहानी-कला का निर्माण स्वयं, अंग्रेजी आदि विदेशी कथा-साहित्य को देख कर ही किया था, पर टैकनिक के लिहाज से उन्होंने बिल्कुल अचरसः अनुकरण भी नहीं किया, वे टैकनिक की दृष्टि से मुक्त रह कर चले हैं। तो भी उनकी कहानियां आज की कहानी-टैकनिक की दृष्टि से पूरी उतरती हैं, अपनी इन्हीं विशेषताओं के कारण उनकी कहानियां आगे के लेखकों की पथ-प्रदर्शिका और आदर्श बनीं और, आज प्रेम चन्द की गणना विश्व के सर्व-श्रेष्ठ कहानी-कारों में होती है।

कहानियों की उत्तनी उच्च भूमि को प्राप्त करने, प्रेमचन्द ने उपन्यास



लिखना प्रारम्भ किया था। उनके स्वयं के कथन के अनुसार, उन्हें कहानी लिखकर सन्तोष नहीं होता था और कहानी की अपेक्षा उपन्यास लिखने में उन्हें बड़ा आनन्द आता था। फलतः अपने वाद के युग में वे कहानियों की अपेक्षा उपन्यास ही अधिक लिखने लगे। उपन्यास-कला भी उनक समय में उन्नत नहीं थी। तब तक अधिकतया, तिलिस्मी, ऐतिहासिक जासूसी आदि उपन्यास लिखने की ही परिपाटी थी, जिसमें जीवन की अपेक्षा कल्पना की ही प्रधानता होती थी। उपन्यास लिखने में भी अतएव उनको बहुत कुछ अपनी स्वतंत्र प्रतिभा और कुशलता पर ही अवलम्बित रह कर चलना पड़ा। इस क्षेत्र में भी उन्हें अग्रेजी आदि विदेशी साहित्य के अध्ययन का आश्रय लेकर अपना मार्ग बनाना पड़ा। कहने की आवश्यकता नहीं, इस क्षेत्र में भी वे हिन्दी-उपन्यास साहित्य में आदर्श रहे। वे आज भी हिन्दी में सर्व-श्रेष्ठ उपन्यासकार माने जाते हैं। उनके उपन्यास हिन्दी-साहित्य की अनुपम निधि माने जाते हैं। अपने उपन्यासों का क्षेत्र भी उन्होंने वहीं रखा है, जो कि कहानियों का था। सामाजिक कुरीतियाँ, अनाचार, अत्याचार, ग्राम और नगर के मध्य वर्ग, मजदूर, भिखारी, किसान आदि उनके उपन्यासों के वर्ण्य बने। राजनैतिक और राष्ट्रीय आन्दोलन भी उनके उपन्यासों के विषय बने। टैकनिक की दृष्टि से भी उनके उपन्यास अत्युन्नत कोटि के हैं। आधुनिक उपन्यासों की टैकनिक की दृष्टि से, उनमें कम ही झुटियाँ हैं, विशेषतः प्रारम्भिक उपन्यासों में। उत्तरोत्तर उनकी उपन्यास कला विकसित होती गई है और अन्तिम गोदान उपन्यास उनका सर्वश्रेष्ठ उपन्यास माना जाता है। किन्तु इतना होने पर भी प्रेमचन्द को विश्व के या भारत के सर्वोत्तम कोटि के उपन्यासकारों में स्थान नहीं दिया जाता। भारत के रवीन्द्रनाथ, शरच्चन्द्र आदि उपन्यासकारों से अवरश्रेणी में उन्हें माना जाता है। कारण, उनके उपन्यासों में कथावस्तु के गठन में प्रभाव-एकता की भी कमी रहती है और विशिखलता भी रहती है। कहानी के समान एक-रसता अन्त तक उनमें नहीं मिलती। प्रेमचन्द जीवन का इतना विस्तारशः चित्रण करने लगते हैं कि अन्त में प्रभाव की एकता विशिखलित सी हो जाती है। प्रेमाश्रम, रगभूमि, कर्मभूमि एव

गोदान आदि में एक की बजाय दो दो कथा-रूप चलते हैं, दोनों का समान रूप से विकास होता चलता है और अन्त तक दोनों क निर्वाह होता है । इसमें कहानी के समान एक शृंगार नहीं रहती । अनेक प्रमुख घटनाएँ रचने पर एक प्रभाव कैसे पड़ सकती हैं ? इसके अतिरिक्त उपन्यासों में और भी दोष आ गए हैं, जिनमें कि उनकी कहानियाँ मुक्त हैं । उनके उपन्यासों की रचना-कला अनेकत्र दोष-पूर्ण है, उसमें अतिनाटकीयता आ गई है, विचित्र संयोग घटित किये गये हैं, अस्मभव परिस्थितियों का चित्रण हुआ है, खूल हास्य उत्पन्न करने की चेष्टा भी ऐसी ही अरुचिकर है, लम्बे लम्बे संवाद हैं, जिनमें किसी विषय पर विचार या तर्क उपस्थित किये गये हैं, बड़े बड़े भाषण, निरर्थक लम्बे लम्बे वर्णन आदि उनके उपन्यासों के म्यारस्य को कम करने हैं । प्रेमचन्द ने अपनी प्रत्येक रचना में कोई न कोई गिना दी है । इस कारण से भी उनके उपन्यास अनेक स्थलों पर नीरस में, विचार—बोझल, हो गये हैं । अनेक घटनाओं और चित्रणों में अस्वाभाविकता भी आ जाती है । इन्हीं कारणों से प्रेमचन्द के उपन्यासों की बजाय उनकी कहानियों को अधिक सफल बताया जाता है—। यही उद्देश्य लेकर प्रश्न-गत उक्ति भी कही गई है, कि प्रेमचन्द के उपन्यास उनकी सुभती हुई कहानियों की समता नहीं कर सके । इस उक्ति का संक्षेप में यही उपयुक्त अभिप्राय है । उक्ति बहुत अंग में ठीक है ।

६—मिद्ध कीजिये कि मनुष्य की प्रकृति में शीत और सात्विकता का संस्थापक मनोविकार करुणा ही है ।

उत्तर—करुणा भावना में परोपकार की वृत्ति निहित होती है । दूसरे के दुःख को देखकर हृदय में उसके प्रति जो सहानुभूति-मिश्रित दुःख होता है, वह करुणा के अन्दर आता है । बच्चे को जबतक सांसारिक ज्ञान नहीं होता, तबतक वह निर्लिप्त रहता है, पर ज्योंही उसे दूसरे के दुःख की समझ आती है, वह करुणा का अनुभव करने लगता है । तब उसकी मां बहिन भाई आदि को दुःख होने पर वह भी रोने लगता है । इसी प्रकार

नसार का कार्य-क्रम चलना है किसी भले मानस श्रेष्ठ व्यक्ति को मुर्खापन में पड़े देय कर सहाय में स्थापितकरना करना भावना का उदय होता है और कर्मणा-पूर्ण व्यक्ति दुःखी के दुःख दूर करने ही चेष्टा करता है। आनन्द या प्रसन्नता की उष्ण में भी दूसरे का उपकार किया जाता है परन्तु उममें थोड़ा अहंभाव निहित रहता है। यह तो प्रथम में सामने प्राण दुःख के विषय में हुआ कि सामने कोई दुःख भोग रहा है और उसे दूर कर कोई कष्टना में उसके दुःख दूर करने का चेष्टा करता है। संसार के सुख दुःख का नियम यही है। इस प्रकार, जिस भाव में संसार के दुःख का नाश हो या उसे दुःख न मिले, वह श्रेष्ठ भाव है और सद् विपरीत अश्रेष्ठ। किन्तु, मनुष्य संसार के अथवा अपने से भिन्न व्यक्ति के दुःख की सभावना करके भी कोई दुःख जनक कार्य नहीं करता। पड़ोसी अपने पड़ोसी के मार्ग में इसलिए कांटे नहीं बोता कि उसके पाव में पुभंगे, उसको दुःख होगा। वह ऐसे कार्य कभी नहीं करता जिनसे अन्धों को दुःख पहुँचे। संसार का समाज इसी विचार पर खड़ा है। यदि यह भाव नष्ट हो जाय समाज में से तो समाज का एक दिन में नष्ट हो जाय प्राण के संघर्ष में। यह भाव शील की कांठि में आता है, इसे शील या मन-स्वभाव कहा जाता है। कहने की आवश्यकता नहीं, इस शील के मूल में वही करणा की भावना है। दूसरे के प्रत्यक्ष दुःख का देखकर, व्यक्ति करणा या उसके दुःख की सहायभूति के वश में होकर, उसके दुःख-निवारण की चेष्टा करता है और उसीका अनुभव करते हुए वह किसी के सम्भाव्य दुःख का ख्याल करके भी ऐसे कार्य नहीं करता जो उसके दुःख के कारण बनें। सम्भाव्य दुःखों के ख्याल से दुःख-जनक कार्य न करना ही शील है, जिसकी प्रणसा बड़े बड़े कवियों और महात्माओं ने की है। इसी पर संसार की सारी गतिविधि आधारित है, जिससे संसार सबके रहने लायक बना हुआ है, नहीं तो जिमकी लाठी उसकी भैंस वाली उक्ति ही चरितार्थ होगी। और इस शील की जननी—जैसा कि ऊपर के कथन से स्पष्ट है—करणा ही है, करणा ही मूल में रहती हुई व्यक्ति में शील की स्थापना करती है।

संसार में प्रत्येक व्यक्ति सुख की प्राप्ति और दुःख की निवृत्ति चाहता है। संसार का यही उद्देश्य है। तो जो भाव संसार की इस उद्देश्य-मित्रि में सहायक हैं, वे सात्विक या तमोगुणी भाव माने जाते हैं। बड़े-बड़े महात्मा और राजा महाराजा लोग ऐसे सात्विकता के भाव से प्रेरित होकर ही विश्व का मंगल करते रहे हैं। यही दूसरे को सुख देने और दूसरे के दुःख के निवारण की वृत्ति सात्विक कहलाती है। परोपकार की इस वृत्ति की वंद २ कवियों महाकवियों और महान्मात्रों ने सदैव प्रशंसा की है। गोस्वामी तुलसीदास जी ने कहा है—

पर उपकार सरिस न भलाई,

पर पीडा सम नहीं अथ भाई ।

पर-पीड़न करना अधमता या तमोगुणी वृत्ति है और पर-पीडा की निवृत्ति करना शुद्ध और श्रेष्ठ तमोगुणी वृत्ति है। ऊपर के कथन के पश्चात् कहने की आवश्यकता नहीं रहती कि यह परोपकार-वृत्ति या सात्विक भावना करुणा की भावना के बिना संभव नहीं है। जब तक किसी के दुःख का अनुभव ही न होगा, तब तक उमकी निवृत्ति का अथवा ऐसे कार्य न करने का, जिनसे कि दूसरों को दुःख मिले, भाव ही कैसे उत्पन्न हो सकता है? जब मनुष्य पर-दुःख की महानुभूति करता है, उसके हृदय में करुणा की अनुभूति होती है, तभी वह दूसरे की पीडा-शान्ति की चेष्टा करता है। और, तभी वह संसार के दुःख क्लेशों को मिटाने और सुख शान्ति की वृद्धि के लिए प्रेरित होता है। अतः स्पष्ट होता है कि संसार में सात्विक भावनाओं की प्रतिष्ठा के मूल में भी यही करुण भावना ही छुपी हुई है। अतएव बौद्ध, जैन दर्शनों में इस भावना की सर्वाधिक प्रतिष्ठा है। इन मतों में संसार दुःख का मूल है, उमकी निवृत्ति ही परम पुरुषार्थ है, जो निर्वाण या महा सुख है। महावीर और बुद्ध का इमी सात्विक भावना से प्रेरित होकर इतना महान् चरित्र हुआ। ईसा, म० गांधी आदि भी इसी सात्विकता के प्रतीक हैं। दुनियाँ के दुःख से दुःखित होकर ही इन्होंने उसके निवारण के लिए अपना उत्सर्ग किया। अतः सिद्ध हुआ कि उम सात्विकता का भी कारण करुणा

की भावना ही है। तभी, उन करुणा करने वाले महात्माओं के प्रति अन्य मसार की इतनी श्रद्धा भी होती है। श्रद्धा सात्विकता का ही प्रतीक है।

इस प्रकार, श्री शुक्ल जी की यह उक्ति कि मनुष्य की प्रकृति में शील और सात्विकता का संस्थापक यही करुणा मनोविकार या भाव है स्पष्टतया सिद्ध हो जाती है।

### अश्ववा

श्री रामचन्द्र शुक्ल की शैली की विशेषताएं बतलाइये।

उत्तर—एक जर्मन आलोचक के मत से शैली लेखक के व्यक्तित्व का ही नाम होता है। यह उक्ति शुक्ल जी की शैली के विषय में पूरी तरह चरितार्थ होती है। शुक्ल जी बड़ी गम्भीर, विवेचक किन्तु साथ ही अत्यन्त भावुक प्रकृति के व्यक्ति थे। उनका अध्ययन भी बड़ा गम्भीर और विशद था। संस्कृत हिन्दी और अंग्रेजी साहित्यों का अध्ययन उनका बड़ा गम्भीर था। उर्दू फारसी के भी ज्ञाता थे। काव्य सम्बन्धी सूक्ष्म और विशद अध्ययन भी उनकी प्रतिभा और भावुकता के कारण उनका बड़ा विस्तृत था। इन्हीं कारणों से उनके स्वभाव में गहरी चिन्तन-शीलता, विचार शीलता, मनन शीलता के साथ भावुकता का भी समावेश पूर्णतया मिलता है। उन्होंने जहां गम्भीर दार्शनिक विषयों, साहित्य के इतिहास और आलोचना आदि का गहरा और व्यापक विवेचन किया, वहां कवियों महाकवियों के काव्य की भी तर्कपूर्ण, अनुभूतिपूर्ण और पण्डित्यपूर्ण समीक्षा की। काव्य के गहरे से गहरे और सूक्ष्म से सूक्ष्म भाव में उनकी पैठ बड़ी सुविधा से हो जाती थी। काव्य का अनौचित्य देखने मात्र से ही इन्हें खटक जाता था। कवि के वास्तविक गुण दोषों पर उंगली रखते हुए इन्हें जरा भी देर नहीं लगती थी। हिन्दी साहित्य में ये सर्वश्रेष्ठ साहित्यालोचक और विचारक माने जाते हैं। इनके विषय अधिकतर गम्भीर और आलोचना-पूर्ण रहे हैं।

इनकी शैली में इनका यह गम्भीर, महान् पण्डित्यपूर्ण और मननपूर्ण व्यक्तित्व स्पष्ट प्रति-फलित होता है। इनकी शैली गम्भीर है, मननशील है उसमें तर्क है, वर्णन है, विवेचन है एवं शुद्धता और स्वाभाविकता हैं। लेखक का पण्डित्य, उसकी प्रतिभा, मननशीलता, विचारों की प्रबलता स्पष्ट

ऋतुकर्ता है। शैली स्पष्ट और स्वाभाविक एवं विशद रहती है। लेखक का हृदय स्पष्ट ऋतुकर्ता चलता है, उसमें।

शुक्ल जी की शैली प्रधानतया समान शैली है। अधिक से अधिक विचारों को थोड़े से थोड़े शब्दों में संक्षेप और स्पष्टता से, प्रकट करने के शुक्ल जी पक्षपाती हैं। किन्तु विषय स्पष्ट करने के लिए व्यास शैली को भी ये अपना लेते हैं। प्रायः विषय का सार-संक्षेप प्रथम कुछ पंक्तियों में गम्य कर फिर ये उसकी व्याख्या विवेचना के लिए प्रवृत्त होते हैं।

विचारों की बहुलता, उद्यता और गंभीरता इनकी शैली की अन्य विशेषता है। शुक्ल जी उस समय लिखते थे, जब कि किसी विषय में इनके मस्तिष्क में इतने विचार भर जाने थे कि वे उनको नहीं रोक सकने को विवश होजाते थे। उस समय वे विचार क्रमशः—एक दूसरे के पश्चात्—ऐसी शान्ति से और स्वाभाविकता से श्रृंखला-बद्ध निकलते चलते हैं कि पाठक को समझने में जरा भी कठिनाई नहीं होती। इनकी इस शैली को देख कर ऐसा प्रतीत होता है कि जैसे लेखक एकान्त में स्वयं ऊंचे ऊंचे विचार कर रहा हो। इनके ये विचार पैराग्राफों में खूब टूंस टूंस कर भरे होते हैं। एक भी वाक्य व्यर्थ का नहीं होता, एक को भी निकाल देने से श्रृंखला टूटी प्रतीत होगी। एक एक वाक्य विषय का रूप खटा करता चला जाता है और पाठक उसका स्पष्ट दर्शन करता है। अवश्य ही कहीं कहीं विचारों की इस गहनता, बहुलता और गंभीरता के कारण इनकी शैली में दुरुहता आ गई है, जैसे कि निम्न अवतरण में—

‘ब्रह्म की व्यक्त सत्ता सतत क्रियमाण है। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्थिर सौन्दर्य और स्थिर मंगल कहीं नहीं है, गत्यात्मक सौन्दर्य और गत्यात्मक मंगल ही है, पर सौन्दर्य की गति भी नित्य है और मंगल की भी। गति की यही नित्यता जगत् की नित्यता है। सौन्दर्य और मंगल वास्तव में पर्याय हैं।’ ……

किन्तु ऐसा विशेष गंभीर विषयों के प्रतिपादन में ही हुआ है, नहीं तो इनकी शैली अधिकतया स्पष्ट ही रहती है जैसे, कि नीचे के उद्धरण में—

“वृन्दायन के उमरी सुगमय जीवन के हाव परिहास के खीन गोपियों के प्रेम का उदय होता है। गोपियों कृष्ण के दिन दिन पिढीं हुए सौन्दर्य और मनोहर चेष्टाओं को देख कर सुग्ध होती चली जाती हैं और कृष्ण कौमार श्रवस्था की चपलता-पश उन्मे देह-दाग वरना आरंभ करते हैं। हास-परिहास और छेड़छाड़ के साथ प्रेम-व्यापार का शर्यन्त भावविश्र आरंभ सूर ने दिखाया है। किसी की रूप-चर्चा सुन या शरुन्मात्र किसी को एक मलक पाकर हाव-हाव करते हुए इस प्रेम का आरंभ नहीं हुआ है।”

किसी विशेष भाव और सौन्दर्यपूर्ण मधुर विषय के वर्णन में, यह शैली कवित्वमय भी हो उठती है, जैसे कि नीचे के मन्त्र में—

‘जयदेव की देववाणी की स्निग्ध पीयूषधारा, जो काल की कठोरता में दब गई थी, श्रवकाश पाने ही लोक-भाषा की सरसता में परिणत होकर, मिथिला की अमराइयों में, विद्यापति के कोकिल-कण्ठ से प्रकट हुई और आगे चलकर ब्रज के कगील कुंजों के बीच फैले सुगाये मनो को सींचने लगी। आचार्यों की छाप लगी हुई थाट धीणार्ण श्रीकृष्ण की प्रेम-लीला का कीर्तन करने लगी।’

किसी विरक्त विषय के वर्णन में, जिसके विषय में कि इनको विमति है या विरक्ति है, इनकी शैली बड़ी रूपी और तीखी हो जाती है, ‘अतः केशव बिहारी आदि के साथ ऐसे कवि को रखना उसका अपमान करना है। केशव में तो हृदय का पता ही नहीं।’ इसमें लेखक की मुक्कलाहट स्पष्ट व्यक्त होती है

अधिकतया गम्भीर शैली के लेखक होते हुए भी शुक्ल जी विचार और तर्क के बीच-बीच में विनोदपूर्ण कटाक्ष भी कर देते हैं। इशा की शैली का वर्णन करते हुए उसकी लखनवी भांड के घोड़ा कुदाने से उपमा देना ऐसी ही बात है। इसी प्रकार के सूक्ष्म कटाक्ष और व्यंग्य करने की प्रवृत्ति का दर्शन उनकी शैली के बीच-बीच में होता रहता है, ‘इसमें नायक को कहीं बाहर वन पर्वत आदि के बीच नहीं जाना पड़ा है। वह घर के भीतर ही लुकता छिपता चौकड़ी भरता दिखाया गया है।’ अथवा, ‘यदि कटाक्ष से उँगली कटने का डर है तो तरकारी चीरने या फल काटने के लिए

एगो, हँसिया, आदि का शब्द बनाने में चाहिए।' ऐसे ही, "विद्यारी की नायिका जब मान लेती है तब उसके साथ चार कदम पागे बढ़ जाती है। यही क पेंदुलम की भी दशा उमरी रहती है।" इसी प्रकार 'एक उर्दू के गायर साहब ने आदिश की गुं या गटमल का बच्चा बना दावा है।'

शुक्ल जी की वाक्य-योजना, अन्वय-व्युत्पत्ति, व्युत्पत्ति और सार्थक होती है। वाक्य-विन्यास वैज्ञानिक ढंग से—कार्यकारण भाव से—होता है। उस में कहीं निश्चितता या अव्ययस्था और व्यर्थता नहीं होती। वाक्य गभीर विषयों के अनुस्यू बड़े बड़े होते हैं, किन्तु आवश्यकता-वश हल्के वर्णनों में वे छोटे छोटे भी होते हैं। इनके विषय प्रयोंकि प्रायः गम्भीर ही रहते हैं, अतः वाक्य भी इनके बड़े ही रहते हैं। पर तो भी कहीं अस्पष्टता या अस्पष्टता नहीं आती। वाक्य-योजना स्पष्ट रहती है।

भाषा के विषय में ये संस्कृत के पक्षपाती हैं। इन की भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्दों की प्रधानता है। किन्तु अन्य भाषाओं, उर्दू अंग्रेजी आदि के भी विशेष प्रचलित शब्दों का आवश्यकतानुस्यू इन्होंने ग्रहण किया है। विशेष गम्भीर दार्शनिक विषयों का वर्णन यिना संस्कृत के शब्दों के संभव नहीं था। अतः एव इनका शब्द-प्रयोग अधिकतया संस्कृत के आश्रित रहा। किन्तु बीच बीच में जहा इनकी वृत्ति हास्य, व्यंग्य या विनोद की ओर आकृष्ट हुई है, इन्होंने उर्दू, फारसी, आदि के शब्दों का विशेष प्रयोग भी किया है, जैसे कि ऊपर के उदाहरणों में मिलेगा तारीफ, चीज, जरूर, मजाक आदि उर्दू शब्दों का प्रयोग तो इन्होंने निविशेष किया है। इस प्रकार, भाषा की दृष्टि से शुक्ल जी विशुद्ध संस्कृत-प्रधान शैली के पक्षपाती हैं।

आलोचनात्मक निबन्धों में इन्हे पारिभाषिक शब्दों का भी निर्माण करना पड़ा है। उसके लिए इन्हे या तो संस्कृत की ओर देखना पड़ा है, दार्शनिक और काव्य विषयों के अधिकतर पारिभाषिक शब्द तो इन्हे संस्कृत से प्राप्त हुए, और या अंग्रेजी से इन्होंने ऐसे पारिभाषिक शब्द लिये हैं। किन्तु अंग्रेजी पारिभाषिक शब्दों या प्रयोगों का शुक्लजी ने बिल्कुल तत्सम





किन्तु मूलक हैं। 'होना चाहिये' को यह पाद महत्त्व नहीं देता है, 'जो है' उन्हीं को महत्त्व देता है। मिश्र जी के मत में ये विद्वान्त समाज या साहित्य किमी को भी दान पहुँचाने वाले नहीं हैं।

'मिन्तू की छोली' का निर्माण भी लेखक ने इसी विचार-धारा पर आधारित रखा है। मनोरमा विधवा है और वह विधवा ही रहना भी चाहती है। पर वह किमी भी प्राचीन रुढ़ि या संस्कार के वश से यह निश्चय नहीं करती। प्राचीन रुढ़ियों को तो वह तोड़कर पर-गृह में निवास करती है, पर-पुराणों में रहती है, दिली मिलती है, किसी प्रकार का संकोच नहीं बरती। ऐसा वह अपने मन की नैसर्गिक प्रवृत्तिके कारण करती है, उसका मन उसको यही करने को कहता है। वह मनोज के प्रति आसक्त भी होती है, यह भी उसकी नैसर्गिक प्रवृत्ति ही है। लेखक ने उसके अन्तर्द्वन्द्व का अच्छा चित्रण किया है। वह अपने जीवन के विषय में तर्क करती है, विवाह से इन्कार करती है, सुरारी के काम—प्रस्ताव को ठुकरा देती है, वह जो कुछ भी करती है, अपनी मानसिक स्वतंत्रता के साथ, परन्तु आँखें खोलकर। तभी उसकी सत्यता और आदर्श-चरित्रता में कोई कमी नहीं आती। उसकी प्राकृतिक प्रवृत्ति ही उसकी रक्षा करती है। चन्द्रकला भी मानसिक स्वतंत्रता बरतती है। प्रथम दर्शन में ही उसका उस हंसते हुए युवक से प्रेम हो जाता है और वह उसके मरने पर आत्म-वैधन्य स्वीकार कर लेती है। किन्तु ऐसा वह किमी प्राचीन संस्कार या रुढ़ि के वश से नहीं करती। उसकी मानसिक प्रवृत्ति ही ऐसी है। वह इसी सत्यता का अनुभव भी करती है। वास्तव में उसके मन में ऐसा ही प्रेम उत्पन्न हो गया था, जिमकी ओर से वह आँखें नहीं मूँद सकती थी। उसने पितृगृह की सभी रुढ़ियों को तोड़ डाला, जो कि किमी कन्या के लिए आवश्यक होती हैं। कुल मर्यादा का उल्लंघन उसके लिए कोई बात नहीं। वह अपने वास्तविकता के आदर्श पर जमी है, मनोज से पाणिग्रहण को स्वीकार नहीं करती, पिता की सम्पत्ति पर भी लात मार देती है और पृथक् स्वतंत्र जीवन-यापन करना चाहती है। उसका सारा जीवन बुद्धि या स्वाभाविक मानसिक प्रेरणा से प्रेरित होने पर भी, वह अपने आदर्श से च्युत नहीं होती। उसका आदर्श कोई

पुरातन सीता दममन्ती वाला नहीं था, अपितु वह उसी शुद्ध मानसिक प्रवृत्ति से जात था, किन्तु उच्चता में वह भी कम नहीं था। चन्द्रकला उस पर दृढ़ रहती है और पथ-भ्रष्ट नहीं होती। माहिन्त्य में ऐसी नायिकाओं के वर्णन से हीनता नहीं आती, अपितु उस का गौरव ही बढ़ता है।

मुरारी लाल के चरित्र में भी इसी बुद्धिवाद का प्रकाशन है। वह उपयोगिता के अतिरिक्त और किसी पाप पुण्य को नहीं मानता। मनोज के पिता की हत्या करके भी वह उसका प्रतिदान उसके पुत्र (मनोज) को देना चाहता है। परंतु किसी पाप पुण्य के विचार से नहीं, अपितु उसका मन उसको ऐमा करने को मजबूर कर रहा है और कोई पुत्र न होने से वह उसे अपने यहां रखना भी चाहता है। वह रिश्वत को भी गुनाह नहीं मगनता, जब कि उससे प्रत्यक्ष में किसी की कोई हानि नहीं होती हो। वह चुपके से १० हजार की रिश्वत ले लेता है मनोज को विलायत भेजने के लिए। किन्तु उसके इस कृत्य से किसी की भी महानुभूति नहीं होती क्यों कि बुद्धिवाद में सच्चाई और ईमानदारी का भी विशेष महत्त्व है, इनके बिना व्यक्ति के व्यक्तित्व का उन्नत विकास संभव नहीं। फल-स्वरूप मुरारी लाल की निन्दा का पात्र बनता है और अन्त में कोई भी उसका साथ देने को तैयार नहीं होता। मनोज भी नवीन विचारों का हामी है, पर उसकी दशा प्रारम्भ से अन्त तक विचित्र भी रहती है। उसमें दृढ़ता नहीं है। वह भी व्यक्तिगत स्वतंत्रता में विश्वास रखता है। प्रेम में स्वतंत्रता का पक्षपाती है, चन्द्रकला को दूसरे में अनुरक्त देखकर स्वयं उसकी उसके कार्य में सहायता करता है। वह ईमानदारी और सच्चाई में भी विश्वास रखता है, इसीलिए मुरारी की सब सम्पत्ति और दौलत पर बात मार देता है। वह भी मनोरमा की ओर आकृष्ट है, पर उसकी स्वतंत्र मनोवृत्ति के विकास में जबरदस्ती नहीं करना चाहता। वह स्वयं अन्वय दर्जे का सच्चरित्र है नवीन आदर्शों का प्रेमी है।

इनमें से कोई भी पात्र—मुरारीलाल को छोड़कर—समाज के लिए वातक नहीं। सभी सच्चे, ईमानदार, नवीन आदर्शों के प्रेमी, सच्चरित्र

व्यक्ति हैं। कोई भी ग्रन्थ विश्वासी या पुरानी लकीर का फकीर नहीं है, न आडम्बर और दिखावे का पक्ष-पाती है। सभी सत्यता, तथ्यता और मानसिक स्वाभाविक प्रवृत्ति की स्वतंत्रता के पक्षपाती हैं। कोई भी समाज या धर्म के हानिकारक आदर्श नहीं उपस्थित करता। ऐसे पात्रों का वर्णन साहित्य के लिए घातक हो सकता है? कदापि नहीं। इनके चरित्रों का प्रभाव समाज या साहित्य पर अच्छा ही पड़ेगा बुरा नहीं। इस प्रकार सिन्दूर की होली के आधार पर उसके लेखक की उपयुक्त प्रश्नगत उक्ति ठीक सिद्ध हो जाती है। बुद्धिवाद के सिद्धान्तों के व्यावहारिक रूप में पालन करने में चाहे कठिनाई उपस्थित हो सकती है, परन्तु सिद्धान्त रूप से तो ये सिद्धान्त समाज और साहित्य के लिए मंगलकर ही हैं, ऐसा 'उपयुक्त' कथन और सिन्दूर की होली के आधार पर सिद्ध हो जाता है।

८.— 'मदल मिश्र की भाषा साफ सुथरी नहीं है—ब्रज भाषा के भी कुछ रूप हैं और पूरबी वाली क शब्द तो स्थान स्थान पर मिलते हैं।' नासिकेतीपाख्यान की भाषा स उदाहरण दक्षर इस कथन की सत्यता प्रमाणित कीजिए।

उत्तर—देखिये साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४ सचत् २००२ प्रश्न १।

९. रसज्ञ रंजन के निबन्धों पर दृष्टि रखते हुए पुस्तक के नाम की साथकता के सम्बन्ध में अपनी स्पष्ट सम्मति लिखिये।

उत्तर—प्रश्नगत पुस्तक श्रवण परीक्षा में नहीं है।

१०.—निम्नलिखित गद्यांशों में से किन्हीं चार की सन्दर्भ-सहित व्याख्या कीजिये—

(क) जो केवल प्रफुल्ल-प्रमून प्रसार के सौरभ-संचार, मकरन्द-लोलुप मधुर गुंजार, कोकिल कूजित निकुंज और शीतल सुख-स्पर्श समीर इत्यादि की ही चर्चा किया करते हैं, वे विषयी या भोग-लिप्सु हैं। इस प्रकार जो केवल मुक्ताभास हिमविन्दु मंडित, मरकताभ शाहलजाल, अत्यन्त विशाल गिरिशिखर से गिरते हुए जल-प्रपात के गंभीर गर्त से उठी हुई सीकर नीहारिका के बीच विविध वर्ण

स्फुरण की विशालता भव्यता और विचित्रता में ही अपने हृदय के लिए कुछ पते हैं, वे तमाशवीन हैं—सच्चे भावुक या महृदय नहीं।

सूत्र—प्रस्तुत अवतरण श्री शुक्ल जी के 'चिन्तामणि' नामक ग्रंथ के 'कविता क्या है' नामक लेख का है। काव्य में मनुष्येतर या मनुष्य में भिन्न वाद्य प्रकृति का किस रूप में ग्रहण होता है, इसकी विवेचना करते हुए ये वाक्य कहे गये हैं।

इसका भाव यह है कि प्रकृति अपने अच्छे बुरे, सुन्दर असुन्दर, सिग्ध मधुर और रुखे वेढौल, अनेक रूपों में हमारे सामने आती है। सच्चा भावुक कवि उन सभी रूपों में अपने प्रकृति-प्रेम का अनुभव करता है। मनुष्य में प्राचीन प्राकृतिक साह-चर्य से एक प्रकृति-विषयक वाग्मना चिर-प्रतिष्ठित है, मनुष्य और प्रकृति का प्रेम शाश्वत है, अनादि काल से चला आता है। बड़े बड़े कवियों, वाल्मीकि, कालिदास, भव भूति आदि ने प्रकृति के इन सभी रूपों के प्रति स्वाभाविक अनुराग व्यक्त किया है, इस में दूब कर ही उन्होंने प्रकृति के अनन्त विविध और परस्पर विरुद्ध रूपों में स्वाभाविक सौन्दर्य के दर्शन किये हैं। प्रकृति के सुन्दर रूपों में जैसे अनुरक्ति हुई है, वैसे ही असुन्दर रूपों में भी। प्रकृति के सुखकर रूपों को देख कर वे जैसे सुग्ध हुए हैं, वैसे ही उसके भयंकर रूपों को देख कर भी आन्नद और विस्मय-विसुग्ध हुए हैं। उनके इस प्रेम का कारण स्वयं का सुखोपभोग नहीं है, जो कि प्रकृति के सुन्दर और रस-मय रूपों को देख कर होता है अपितु उनका यह प्रेम नैसर्गिक व्यक्त सत्ता मात्र की एकत्वानुभूति करके उदित होता है। यह अद्वैतानुभूति है, जिसके कारण से सचराचर व्यक्त जगत् में एकता का अनुभव कर, भावुक हृदय प्रकृति के सभी रूपों के प्रति प्रेम-प्रवण होता है। साहित्य के अच्छे अच्छे और बड़े कवियों का प्रकृति-विषयक प्रेम इसी प्रकार का होता है किन्तु कुछ व्यक्ति प्रकृति के भयंकर और कुरूपों की ओर आकृष्ट नहीं हो पाते, वे केवल प्रकृति के अपने को सुख देने वाले रूपों को ही देखकर, उनमें लीन होते हैं, उनमें वह शुद्ध प्रकृति-विषयक रागतत्व नहीं होता, जो कि उपर्युक्त कवियों में होता है, वे केवल प्रकृति के उन्हीं रूपों को पसन्द करते हैं, जो उनकी

इन्द्रियों को सुख देने वाले हों। अतः उनके इस सुन्दर प्रकृति के प्रेम में, प्रत्यक्ष सत्ता में एकत्व की अनुभूति कराने वाला सात्विक और नैसर्गिक प्रेम-तत्त्व नहीं होता, अपितु भोगलिप्सा होती है। ऐसे ही व्यक्तियों के विषय में ये प्रश्न-गत पक्तियाँ कही गई हैं।

जो केवल खिले फूलों की गन्ध, पुष्प रम के लोभी भ्रमरो की मधुर गुंजार, कोयलों के शब्दों से गूँजते हुए कुंजों और ठण्डी सुख देने वाली वायु का ही वर्णन किया करते हैं, वे विषयी या भोग-लिप्सु हैं ( क्योंकि उनको वे ही रूप प्रिय हैं, जो उनकी इन्द्रियों को सुख पहुँचाते हैं। अतः उनकी इस प्रकृति-प्रीति में ऐन्द्रियता हांती है, शुद्ध प्राकृतिक प्रेम तत्त्व नहीं)। इसी प्रकार जिन लोगों का हृदय चमकते हुए श्रोसकणों से सुशोभित, नीले रत्न के जैसे हरे हरे घास, यद्दे भारी पर्वत से गिरते हुए झरने के गहरे गढे से उठती हुई जल-बिन्दुओं की रंग-धिरंगी फुहार की विशालता, सुन्दरता और विचित्रता में ही रमता है, वहाँ ही उसे कुछ मिलता है, वे भी तमाश-शीन हैं, सच्चे भावुक और सहृदय नहीं। ( क्योंकि वे भी प्रकृति के आनन्द-दायी विचित्र चमत्कार में ही उलझे रहते हैं। प्रकृति के विविध आश्चर्य और आनन्दकर रूपों में ही उनका मन रमता है प्रकृति के प्रति वह नैसर्गिक चिरन्तन शुद्ध राग तत्त्व उन में नहीं है, जिसने कि भास, कालिदास प्राचीन महाकवियों के हृदयों को प्रकृति-प्रेम से उद्बलित किया और जिसके मूल में व्यक्त सत्ता में एकत्व की अनुभूति है। )

(ख) त्याग और ज्ञान तप और विद्या तेज और सम्मान के लिए है—लोहे और सोने के सामने सिर झुकाने के लिए हम लोग ब्राह्मण नहीं बने हैं। हमारी दी हुई विभूति स हमीं को अपमानित किया जाय, ऐसा नहीं हो सकता। कात्यायन ! अब केवल पाणिनि से काम नहीं चलेंगा, अर्थ—शास्त्र और दण्ड-नीति की आवश्यकता है।

उत्तर—प्रस्तुत उद्धरण चन्द्रगुप्त नाटक के प्रथम अंक के सप्तम दृश्य से लिया गया है। चाणक्य बदी-खाने में है। क्रोध और प्रति-हिंसा की भावना में अपनी विवशता के कारण उबल रहा है। दया की भीख नहीं

मांगना चाहता किसी भी गर्त पर । वह मुक्ति चाहता है, पर गिर कर नहीं । ऐसे ही समय में, उसके पास राजस्य और वररुचि एक प्रस्ताव लेकर पहुंचते हैं । राजस्य चाणक्य को बतता है कि वे उसके पास एक काम लेकर आये हैं और कि उस पर चाणक्य अपना हठ छोड़ कर विचार करे । वररुचि भी चाणक्य को राजस्य की बात मान लेने को कहता है । इस पर चाणक्य वररुचि को बुरी तरह कत्ताडता है उसे बौद्धों के समर्ग में ब्राह्मणत्व से गिरा हुआ बतता है, सुशामदी कहता है । इस पर वररुचि चाणक्य को समझाता है कि ' ब्राह्मण हो नाई ' त्याग और क्षमा के प्रमाण—तपोनिधि ब्राह्मण हो ! इतना— इसके उत्तर में चाणक्य यह प्रश्न-गत उत्तर देता है—

त्याग, क्षमा, तप, विद्या (जो कि ब्राह्मण के गुण हैं) मान और तंजस्विता के लिए दान हैं, इसलिए नहीं कि इन को लेकर भी ब्राह्मण शस्त्रों के पाश-पिड बल और मोने के प्रलोभन के सामने सिर मुकाये । ब्राह्मण इसलिए नहीं बने हैं । हमारे दिये हुए ऐश्वर्य से ( ज्ञान विज्ञान, शक्ति और ऐश्वर्य के देने वाले ब्राह्मण ही माने जाते थे । चर्त्री लोग हमी लिए उनके लिए प्राण-प्रिसर्जन करना भी अपना कर्तव्य मानते थे । ) हमारा ही अपमान लिया जाय-ऐसा कभी नहीं हो सकता । कात्यायन ! शत्रु केवल पाणिनि से काम नहीं चलेगा (वररुचि प्रसिद्ध मंस्कृत व्याकरणकार हैं । उसने पाणिनि के व्याकरणमूत्रों का संकलन और व्याख्यान किया था । चाणक्य से भी यह हम कार्य में महाप्रता चाहता था । उसी का उद्देश्य करके चाणक्य ने यह श्राव कही है कि शत्रु केवल ब्राह्मणों के व्याकरण लिखने से ही काम नहीं चलेगा) । इस समय तो अर्थ-शास्त्र और दण्ड-नीति की आवश्यकता है । चाणक्य इन दोनों विषयों में पारंगत था और इन्हीं की आवश्यकता थी ब्राह्मण के लिए, जिसमें इन दोनों का आश्रय लेकर, देश से निर्धनता दूर की जायके और बलौद्धन, अभिमानी एवं उच्छृंखल नन्द जैसे, ब्राह्मणों का विरह्वार करने वाले शासकों को दण्ड दिया जायके । हमी अभिप्राय को लेकर चाणक्य ने यह श्राव-ज्ञात की है । चाणक्य नन्द और राजस्य को क्षमा नहीं करना चाहना, अरिस्तु उन्हें दण्ड देना चाहता है । )

(ग) भाग अथ परीक्षा-कोर्स से बाहर है ।

(घ) भाग भी परीक्षा कोर्स में नहीं रहा है ।

(ङ) विधवा-विवाह हो रहा है, लेकिन वैधव्य कहा मिट रहा है ? समाज इस आग को बुझा नहीं सका, इसलिए उसे अपने छज्जे से उठाकर अपनी नींव में रख रहा है । तुम्हारे सुधारक, राजनीतिज्ञ, कवि, लेखक, उपन्यासकार, नाटककार सभी विधवा के आंसुओं में बहते हुए देख पड़ रहे हैं । अपनी विशेषता मिटाकर संसार के साथ चलना चाहते हैं । वैधव्य तो मिटेगा नहीं, तलाक का आगमन होगा ।

उत्तर—प्रस्तुत अवतरण 'सिन्दूर की होली' के दृमरे अंक का है । मनोज और मनोरमा की यातचीत के प्रसंग में मनोरमा की उक्ति है । विधवा-समस्या का प्रसंग है । मनोज विधवाओं को समाज के लिए कलंक बताता है और विधवा-विवाह का समर्थन करता है । किन्तु मनोरमा विधवा को समाज का आदर्श बताती है, जिसमें आत्म-त्याग, आत्म-साधना और तपस्या का भण्डार भरा है और इन्हीं लिए जो समाज की चेतना के लिए उसके लिए अत्यन्त आवश्यक है । इन्हीं लिए वह विधवा-समस्या का हल विवाह को नहीं मानती, अपितु आत्मिक स्वतंत्रता त्याग, तपस्या, संयम और आत्मवलिदान को मानती है । उसकी राय में विधवा का जीवन परम आदर्श-भूत पवित्र जीवन है, जो समाज को त्याग, तपस्या, संयम और आत्मवलिदान का पाठ पढ़ाता है । इसी लिए वह विवाह से विधवा-समस्या का हल नहीं मानती । वह कहती है—

विधवा विवाह हो रहा है । लेकिन वैधव्य कहाँ मिट रहा है ? समाज इस आग को बुझा नहीं सका, इसलिए छज्जे से उठाकर अपनी नींव में रख रहा है । समाज इस समस्या का हल नहीं ढूँढ सका है इसलिए प्रकटतया विधवा न रहने देकर, उन्हें विवाह रूप में अपने मूल में रख रहा है । जब तक उपभोग वृत्ति अनी है, आत्मत्याग और आत्म-संयम के प्रति आदर नहीं उत्पन्न होता, तब तक विधवा की समस्या का हल नहीं हो सकता । समाज के मूल में वैधव्य के बीज निहित रहेंगे । विधवाएं होती रहेंगी, विवाह भी होते



रहेंगे । अतः सचकी दृष्टि से श्रोक्ल करके उन्हें समाज अपने अन्तर में छुपा रहा है । ) तुम्हारे समाज-सुधारक, राजनीतिज्ञ, कवि, लेखक, छपन्यासकार, नाटककार सभी विधवाओं के दुःख से दुःखी प्रतीत हो रहे हैं, ये सभी अपने ढंग में अपनी कलाओं में विधवा की समस्या का चित्रण करते हैं और विधवा-विवाह का समर्थन करते हैं । ये लोग अपनी भारतीय आत्म-संयम तपस्या, बलिदान, त्याग एवं साधना की विशेषताओं को छोड़कर अन्य यौरूप आदि के देशों के साथ चलना चाहते हैं-विधवा-विवाह करके जैसा कि उन देशों में होता है । किन्तु विधवा स्त्री के त्याग तपस्या बलिदानमय रूप की ओर से आँखें बन्द करके, केवल उसके उपभोग रूप को ही लेकर सोचा हुआ विवाह का हल, वास्तविक हल नहीं है । उससे विधवा की समस्या का तो हल नहीं होगा, बल्कि एक और बुरी समस्या—तलाक—का आगमन हो जायगा । असंयम और उपभोग-लालसा के कारण और संयम, त्याग, तपस्या आदि की उच्च भावनाओं के अभाव में, विधवा के साथ तलाक की और समस्या उत्पन्न हो जायगी

मनोरमा की उपर्युक्त उक्ति की यही विशद व्याख्या है । नाटककार द्वारा-प्रतिपादित विधवा-समस्या का हल भी यही स्पष्ट होता है नाटक में ।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४

संवत् २००५

सूचना—केवल पाँच प्रश्नों के उत्तर दीजिये । प्रश्न ११ अनिवार्य है ।

१.—सदल मिश्र और इंशा अल्लाखाँ की गद्य-शैलियों के अन्तर को स्पष्ट कीजिये । आधुनिक आवश्यकताओं को देखते हुए क्या किसी ग्रन्थकार की शैली को पूर्णतः अथवा अंशतः अपनाया जा सकता है—?

उत्तर—इंशा अल्लाखाँ की शैली सुन्दर है । उसमें घटक मटक है ।

उछलती झूटती मचलती हुई चलती है। उसमें उर्दू के ढग की चुश्ती है, लचक है कटाक्ष है, लाक्षणिकता है, मुहावरे हैं, लहजा भी वैसा ही है, प्रकयन्दी भी वैसी ही मिलती है। वाक्य-विन्यास पर उर्दू का प्रभाव है। और, इनके अतिरिक्त उसमें याए चमस्कार, शब्दों की तटक-भटक और खिलवाड विशेष हैं। इशा ने ठेठ हिन्दी शब्दों का प्रयोग किया है। इसकी भाषा में न संस्कृत के तक्षम शब्द हैं, न उर्दू, फारसी के शब्द हैं, न अवधी व्रजभाषा आदि के प्रान्तीय शब्द हैं। इस योग से उनकी शैली गृह्य चुश्त मंजी हुई, सगटित और व्यावहारिक है। श्री शुक्ल जी के मत में इशा की भाषा इन प्रारंभिक गद्य-लेखकों में सबसे अधिक चलती हुई या व्यावहारिक है। देखिये—

‘पर कुंवर जी का रूप क्या कहूँ। कुछ कहने में नहीं आता। न खाना न पीना, न मग चलना, न किसी से कुछ कहना न सुनना। जिस ध्यान में थे उसी में गुंथे रहना और घड़ी घड़ी कुछ सोचकर सिर धुनना। होते होते लोगों में इस बात की चरचा फैल गई, किसी किसी ने महाराज और महारानी से कहा—कुछ दाल में काला है। वह कुंवर उदयभान, जिसमें तुम्हारे घर का उजाला है, इन दिनों कुछ उसके घुरे तेघर और बेडौल आंखें दिखाई देती हैं। ... घरवालियां जो किसी डौल से बहलातियां हैं तो और कुछ नहीं करता ठंडी ठंडी सांसों भरता है। और बहुत किमी ने ब्रेड़ा तो छपरखट पर जाके अपना सुंह लपेट के आठ आठ आसू पढा लेता है।’

अवतरण पर उर्दू प्रभाव साफ दिखाई पड़ता है। घर वालियां बहलातियां, में उर्दू ढग से ही विशेषण में वचन विशेष्य के अनुसार रखा गया है। उर्दू मुहावरों का भी प्रयोग किया है। इस विशेषता के कारण इशा हिन्दी उर्दू दोनों के प्रारंभिक गद्य-लेखक माने जाते हैं।

सदल मिश्र की भाषा-शैली कुछ अधिक संयत और गम्भीर है। लल्लुलाल के समान न उनपर व्रजभाषा का विशेष प्रभाव पड़ा है और न इशा के समान उर्दू-गद्य की शैली की ओर ही वे इतने झुके हैं। उन्होंने हिन्दी गद्य लिखने का

आदर्श सामने रखकर अपनी शैली निर्धारित की, जो कि आगे चलकर सर्व-प्राप्त, बन सके। सदल मिश्र ने इंग्ना की शुद्धता का पालन नहीं किया। मिश्रजी ने संस्कृत क तत्सम शब्दों का विशेष प्रयोग किया और उर्दू के विशेष प्रचलित शब्दों का बहिष्कार नहीं किया। अन्य पूर्वी ब्रजभाषा आदि के शब्दों का भी अपनी आवश्यकतानुसार प्रयोग किया। मुहावरों का भी न्याग नहीं किया। वाक्य-विन्यास व्यवस्थित हैं। योजना शिथिल नहीं है। न उसमें उर्दू ढंग की तुक-बन्दी हैं, न वैसा लहजा ही है। शैली व्यावहारिक है। किन्तु तो भी अव्यवस्था भी है। श्री शुक्ल जी के मत में इनकी भाषा साफ सुथरी नहीं है। ब्रजभाषा के भी प्रयोग थोड़े बहुत मिलते हैं। पूरबी शब्दों और क्रियाओं का विशेष प्रयोग है। उर्दू का भी कुछ प्रभाव लक्षित होता है। विशेषतया उर्दू शब्दों का प्रयोग तो बहुत भद्दा लगता है। फिर भी इनकी भाषा-शैली व्यवस्थित है, व्यावहारिक है, चलती हुई है। गम्भीर और सरल, हल्के दोनों ही प्रकार के विषयों के लिए व्यवहार्य है।

उदाहरण—

“जय कुमति आ घेरती है तय कैसहू कोई ज्ञानी होय, जान ठिकाने में नहीं रहता, एक तो पहिले आज्ञा में चूके ही थे फिर ज्ञान की चर्चा में ढिठाई कर पिता को बराबर जा उत्तर दिया।” इसमें होय, कैसहू शब्द ब्रज, पूरबी के हैं। और भी—

“इतना कह माता सहित पिता वो ऋषि को प्रणाम कर मूट वहाँ में अन्तर्धान हो शिव का मन्त्र जपते वो ब्रह्मा का ध्यान करते चले, और बड़े थे इस कारण पल भर में यम को वह सभा में कि जहाँ अत्रि आदि अनेक ऋषि लोग अपनी अपनी पोथी खोल न्याय विचार यम राजा से कहते थे, जा पहुँचे।” इस अवतरण में वो शब्द का प्रयोग खटकता है, वाक्य-योजना भी असम्बद्ध है। तथापि इनकी भाषा खड़ी बोली का प्रारंभिक और अव्यवस्थित रूप है। उसमें व्यावहारिकता भी है, संयतता और गम्भीरता भी है। हल्के और गहरे दोनों ही प्रकार के विषयों में इनकी शैली चलाने के योग्य है। इनका उद्देश्य एक आदर्श हिन्दी-गद्य-शैली का निर्माण था, जिस कार्य में ये बहुत कुछ सफल रहे।

इन दोनों ग्रन्थ-कारों में से आज की आवश्यकताओं को देखते हुए पूर्णतः तो किसी की शैली प्राह्य नहीं है। इंशा की भाषा का लहजा और बनावट उर्दू ढंग के हैं। उसमें शब्द और ढांचा हिन्दी का है, पर विन्यास, लहजा, शब्द-योजना और मुहावरे आदि उर्दू ढंग के हैं, इससे वह आज की हिन्दी-गद्य का पूर्ण आदर्श नहीं बन सकती। उसकी व्यावहारिकता, चुरती, गठन मुहावरेदारी, लाक्षणिकता और शब्द-चमत्कार निस्सन्देह प्राह्य हैं, भाषा को मंजी हुई और रोचक बनाने के लिए। पर इस रूप में वह हल्के चलते हुए विषयों के ही अधिक उपयुक्त है, गम्भीर विषयों के नहीं। क्योंकि संस्कृत-शब्दों के बिना हिन्दी में वह गम्भीर प्रतिपादन की सामर्थ्य नहीं आ सकती। और न अन्य भाषाओं के ही शब्दों का बहिष्कार करने से हिन्दी का विकास संभव है। अतः इंशा की शैली के कुछ तत्त्व प्राह्य होने पर भी अन्य तत्त्व हिन्दी के स्वरूप के लिए घातक हैं। फलतः वह आजकी निविध जटिल आवश्यकताओं के उपयुक्त सिद्ध नहीं होती पूर्णतः। उसकी मंकुचित सीमा, जो कि इंशाने स्वयं निश्चित की थी, आज की गद्य के विकास में बाधक है।

मिश्रजी की भाषा अधिक प्राह्य है। आजकी आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए उसमें अधिक योग्यता है। उसमें संस्कृत-शब्दों की प्रधानता है, जिससे हिन्दी में सामर्थ्य बढ़ती है, गम्भीरता और व्यञ्जना आती है। इससे भाषा गम्भीर विषयों के उपयुक्त बनती है। साथ ही उसमें अन्य भाषाओं के शब्द भी आये हैं, जो विशेष प्रचलित हैं। इससे भाषा के विकास के होते में सहायता मिलती है। उसकी सीमा संकुचित नहीं होती। मुहावरों के प्रयोग की, और भी लेखक का ध्यान रहा है। इससे भाषा में चलाऊपन और रोचकता एवं व्यावहारिकता आदि गुण आते हैं। भाषा में हल्के विषय भी बड़ी रोचकता पूर्वक वर्णित किये जा सकते हैं। इस प्रकार, भाषा विकास, भाषा गम्भीर; भाषा का व्यावहारिकता और रोचकता को दृष्टि से यह शैली आधुनिक गद्य के लिए आदर्श हो सकती है। उसमें भाषा के भावी विकास के समुचित बीज मिलते हैं। उनकी शैली सर्व-प्राह्यता के उपयुक्त है। किन्तु पूर्णता से नहीं। क्योंकि उसमें त्रुटियाँ भी हैं। वो जैसे शब्द का प्रयोग,

विशेष्य के अनुसार विशेषण में भी वर्चस्व बदलना, पूर्वी गन्तों का प्रयोग, वाक्य-योजना में असम्पद्धता, अस्वियमितता आदि त्रुटियों को निकाल कर ही वह आजकी गद्य का आदर्श बन सकती है। तो भी, प्रारंभिक गद्य-लेखकों में मिश्रजी की शैली आजकी आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए अपेक्षाकृत अधिक प्राण्य है। इसमें भावी विकास के चिह्न बहुत कुछ उपलब्ध होते हैं। अतएव इनकी शैली इंशा की शैली की अपेक्षा आधुनिक आवश्यकताओं की पूर्ति में अधिक अर्थ है। उसमें आदर्श गद्य के बीज अधिक निहित मिलते हैं। वह आजकी गद्य-शैली के अधिक निकट पूरा व्यवहार्य है। आजकी सभी आवश्यकताओं में व्यवहार के उपयुक्त है।

किन्तु पूर्णतः तो इनकी शैली भी आज के गद्य-कारों के लिए प्राण्य नहीं है। इसमें अनेक ऐसी त्रुटियाँ हैं, जो दूर किये बिना, यह आजकी गद्य का आदर्श नहीं बन सकती। वह विशेष व्यवस्थित नहीं है। उसमें स्थाकरण गत नियमों की सर्व-मान्य व्यवस्था नहीं है। वाक्य-योजना भी अनेकत्र गड़बड़ा जाती है। पूर्वी भाषा की ओर अधिक मुकाव भी आजका हिन्दी गद्य के लिए प्राण्य नहीं हो सकता। ब्रज भाषा का भी थोड़ा बहुत प्रभाव उस पर लक्षित होता है। इन कमियों को दूर करके मिश्रजी का भाषा-शैली के सिद्धान्त निस्सन्देह मान्य है। संस्कृत का प्रधान आश्रय रखना और अन्य भाषाओं—देशीय विदेशीय—के अर्थन्तः सर्व-जन-प्रचलित शब्दों की अधिकार्य न मानना, मुहावरों का सयोग आदि सिद्धान्त आजकी हिन्दी गद्य-भाषा के लिए भी मान्य हैं। बिना इनके हिन्दी का विकास संभव नहीं। मिश्रजी के बाद के आदर्श गद्य-लेखकों ने इन सिद्धान्तों की अनुसरण करके ही गद्य की प्रतिष्ठा की है। संस्कृत की सहायता के बिना हिन्दी अर्थ नहीं हो सकती। अन्य भाषा के प्रचलित शब्दों के बिना उसमें व्यावहारिकता नहीं आ सकती, मुहावरों के बिना किसी भाषा में चलाऊपन और रोचकता भी संभव नहीं। हम दृष्टि से मिश्रजी की भाषा-शैली ही पूर्णतः नहीं तब पर्याप्त अंश में आधुनिक आवश्यकताओं की पूर्ति के उपयुक्त हो सकती है उसमें भावी विकास के बीज भी निहित हैं।

२.—निबन्ध-रचना के प्रमुख सिद्धान्तों का उल्लेख करते हुए बाल मुकुन्द गुप्त के निबन्धों का मूल्यांकन कीजिए।

उत्तर—इहानी छपन्यास आदि से निबन्ध-कला कठिन कार्य है, इस अर्थ में कि इहानी में कथागत स्वास्थ्य पाठक का आकर्षण बनाये रखता है पर निबन्ध में लेखक को अपने विषय और अपनी शैली के आकर्षण पर ही निर्भर रहना पड़ता है। निबन्ध की शैली एक प्रकार से पत्र-लेखन जैसी है, पत्र के समान ही एक निबन्ध-लेखक किसी विषय विशेष पर अपने प्रसन्न और अनुभूति-पूर्ण विचारों का स्पष्ट प्रकाशन करता है। निश्चय ही पत्र-लेखक के समान ही निबन्ध-लेखक की शैली भी व्यक्तिगत विशेषताओं को लिये होगी। अन्तर केवल इतना रहता है कि पत्र का लेखक जहाँ एक दो चार कुछ सीमित व्यक्ति होते हैं, वहाँ निबन्धकार का लेखक सभी पाठक होते हैं। पत्र में विषय जहाँ ऐसा होता है कि जिसमें पाठक की व्यक्तिगत दिलचस्पी होती है, वहाँ निबन्धकार का विषय व्यक्तिगत आवर्षण से भिन्न साधारण होता है। इसलिए निबन्धकार के लिए अपनी रचना को आकर्षक और रोचक बनाने के लिए विशेष कला-आंगण की आवश्यकता होती है।

निबन्धकार किसी भी विषय को लेकर निबन्ध-रचना करता है। उसके विषयों की सीमा नहीं होती। वह विश्व का कोई भी विषय ले सकता है। कभी-कभी वह विषय अत्यन्त सरस भी होता है, किन्तु नीरस भी होता है। एक चाक जैसी चीज को भी लेकर बड़ी सरस निबन्ध-रचना की जा सकती है। इसलिए निश्चित नहीं कि निबन्ध की सरसता उसके विषय पर ही निर्भर करती है। एक ही विषय पर कई व्यक्तियों द्वारा भी निबन्ध-लेखन हो सकता है और उन सबके निबन्ध एकमे नहीं होंगे, किसी को पाठक पसन्द करेंगा, किसी को नहीं, अथवा उनमें से कोई किसी पाठक को पसन्द होगा और कोई किसी को ऐसा भी होगा कि कोई निबन्ध किसी को भी अच्छा नहीं लगेगा। अतः सिद्ध है कि निबन्ध की सरसता के लिए सरस विषय ही अपेक्षित नहीं, अपितु लेखक की व्यक्तिगत

शैली भी है। विषय सरस हो तो श्रृच्छा है। कभी कभी सरस विषय को भी ऐसी शैली में लिखा जाता है कि उसकी ओर देखने को भी रुचि नहीं होती। अतः सिद्ध है कि निबन्ध की सरसता के लिए, उतनी विषय की सरसता ही अपेक्षित नहीं है, जितनी कि लेखक की शैली। लेखक किसी विषय को लेकर किस प्रकार उसका वर्णन और निर्वाह करता है, उसकी सफलता बहुत कुछ इसी घात पर निर्भर करती है। अच्छा निबंधकार किसी विषय को लेकर स्वाभाविक गति श्रृंखलाबद्ध रूप से उसका वर्णन या विवेचन करता चलता है, अपने व्यक्तिगत अनुभव के आधार पर। उसके मस्तिष्क में उसके व्यक्तित्व की स्पष्ट छाप लगी रहती है। उसका हृदय तर्क से भरपूर रहता है। वह केवल अपना दिमाग लेकर ही नियंत्रित लिखने नहीं बैठता, अपितु उसका हृदय भी उसके साथ रहता है और वे दोनों ही उसके निबन्ध में स्पष्ट रूप में मिलते हैं। कोई विनोदी लेखक अपने विषय के विनोदपूर्ण अंशों को महत्व देगा, उसकी शैली में भी विनोद की पुट मिलेगी, कोई गंभीर लेखक विषय के गंभीर चिन्तन-प्रधान रूपों को महत्व देगा और उसकी शैली भी अधिकतया गंभीर होगी, कोई विवेचक होगा तो वह विषय के विवेच्य अंशों को ही लेगा। किसी को करुण पसन्द है किसी को प्रेम, किसी को शान्त और किसी को वीर। सब अपनी अपनी पसन्द के विषय लेंगे और उनके भी अपने इष्ट अंशों को ही महत्व देंगे। इस प्रकार निश्चित होता है कि निबंधकार विषय-निर्वाचन और उसका निर्वाह अपनी व्यक्तिगत रुचि का ही ध्यान रखके करता है।

निबन्ध की सरसता में उसकी भाषा भी विशेष महत्व रखती है। लेखक को भाषा पर पूरा अधिकार रहना चाहिये, जिससे कि वह अपनी इच्छा के अनुसार विषय का वर्णन कर सके। उसकी भाषा पूर्णविषय-वर्णन कर सके। उसकी भाषा विषय-वर्णन या विवेचन के अनुरूप ही स्वरूप बदलती हुई, लेखक के हशारों पर नाचती हुई, चलनी चाहिये। तभी निबन्ध-कला का पूरा निर्वाह होता है।

अच्छा निबन्धकार अपने विषय के निरूपण या विवेचन करने में ऐसे ढंग से और ऐसे क्रम से चलता है, जिससे कि कोई बात छूटे नहीं, कोई व्यर्थ की बात भी न आये; कोई तत्र परस्पर विरुद्ध न आये, विषय का कोई स्वरूप अधूरा न रहे, उसके सभी रूपों का यथोचित विस्तार हो। उसका प्रारंभ, विस्तार और निवहण या समापन यथोचित रूप में हो, वेढील न हो—कोई बड़ा कोई छोटा तभी उत्कृष्ट प्रबन्ध की रचना हो सकती है।

निबन्ध कई प्रकार के होते हैं—विचारात्मक, भावात्मक, वर्णनात्मक, आलोचनात्मक। ये भेद निबन्धकार के लक्ष्य के अनुसार हो सकते हैं। इन प्रकारों में लेखक आवश्यकतानुरूप भिन्न भिन्न प्रकार की शैलियों का आश्रय लेता है। विचारात्मक निबन्धों में समास और व्यास शैली का आवश्यकतानुरूप स्वीकार किया जाता है। भावात्मक निबन्धों में शैली प्रवाह, तरंग, विक्षेप युक्त होती है। वर्णनात्मक निबन्धों की शैली चित्रमय अधिक होगी। आलोचनात्मक निबन्धों में लेखक की शैली आलोचना; प्रधान होगी, तर्कमयता उसमें विशेष होगी।

श्रेष्ठ निबन्धों की विशेषताएं प्रायः येही होती हैं।

याचू बालमुकुन्द गुप्त बड़े कुशल सम्पादक थे। ये वंगवासी, भारत मित्र आदि कई प्रमुखपत्रों के प्रमुख सम्पादक रहे थे। उन पदों पर रहते हुए उन्हें सदैव ही आलोचनाएं, प्रत्यालोचनाएं, सामयिक सामाजिक राजनैतिक विषयों पर छोटे छोटे लेख आदि लिखने पड़ते थे। उन लेखों में अनेक श्रेष्ठ निबन्ध भी हैं। उन निबन्धों के विषय सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक आदि सभी प्रकार के रहे हैं। प्रकारों में भी विचारात्मक, भावात्मक, वर्णनात्मक और आलोचनात्मक सभी प्रकार के निबन्ध यथा कथंचित् इनके मिल जायगे। अव्यल तो इनके प्रत्येक निबन्ध में ही ये सभी प्रकारों की विशेषताएं मिल जायंगी। इन निबन्धों के एक दो संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं।

गुप्त जी बहुत विनोदी व्यक्ति थे। विनोद, व्यंग्य, हासपरिहास, आक्षेप, तानाजनी आदि इनकी शैली की विशेषताएं हैं। ये विशेषताएं उर्दू के



अच्छे लेखक होने के कारण ही इनकी शैली में आई है। ये सामयिक राजनीति आदि के विषयों पर शिवशम्भु के नाम से अत्यन्त हास्य विनोद-पूर्ण लेख निबन्ध आदि लिखा करते थे। इन निबन्धों में ये मंग पीने का बहाना बनाकर, प्रथम मस्ती और विनोद का समा बांध लेते थे, फिर प्रकृत विषय पर क्रमशः आजाते थे। इनके विचार प्रायः इनके विनोद हास्य और व्यंग्य में लिपट हुए रहते थे। इन लेखों में ये करारी आलोचना और आक्षेप करते थे। हास्य विनोद और मस्ती में एक गहरी करारी चोट रहती थी। तत्कालीन अंग्रेज अधिकारी गणों पर इस रूप में छींटाकमी ये आये दिन करते थे। इनके इस प्रकार के निबन्धों का संग्रह 'शिवशम्भु का चिट्ठा' नाम से प्रकाशित मिलता है।

हिन्दी-निबन्धों में इनके निबन्धों का विशेष स्थान है। अपनी हास्य-विनोद-पूर्ण और व्यंग्यना-लक्षणात्मक विशेषताओं के लिए, इनके निबन्ध-हिन्दी-साहित्य में विशेष स्थान रखते हैं। उनमें निबन्धगत, सारी विशेषताएँ मिलती हैं। इनके विषय अनेक प्रकार के सामयिक विषय बने हैं। भाषा पर इनका पूर्ण अधिकार है। वह विषयानुरूप बदलती चली है। लेखक ने उसका मनचाहा प्रयोग किया है। उममें रोचकता, लोच, सुभन, लक्षणा व्यंग्यना और मुहावरे आदि का विशेष प्रयोग है। शैली में गुप्त जी का व्यक्तित्व स्पष्ट झलकता है। इनका कोई भी निबन्ध उठा कर पढ़ने से प्रतीत हो जाता है कि इनका लिखा हुआ है। इनकी विनोदी और मस्ती की वृत्ति की स्पष्ट झलक इनके निबन्धों में मिलती है। विषय का निर्वाह ये ऐसे समुचित ढंग में करते हैं कि पाठक के लिए आकर्षण प्रारम्भ से अन्त तक बना रहता है। इस प्रकार, निबन्ध-कला की समस्त प्रमुख विशेषताओं के साथ इनके निबन्ध हिन्दी साहित्य के निबन्धों में विशेष स्थान रखते हैं और अपनी हास्य-विनोद-व्यंग्यपूर्णता की विशेषताओं के कारण तो अपने ढंग का अनूठा स्थान रखते हैं। इनके ढंग के निबन्ध हिन्दी में बहुत थोड़े ही लिखे गये हैं। उनमें गंभीरता, गहनता, विचारात्मकता आदि गुण चाहे इतने न हों, किन्तु अपनी विशेषताओं के कारण इनके निबन्ध हिन्दी साहित्य में विशेष स्थान रखते हैं और सदैव स्मरणीय हैं।

३—मैंने नवीन कलेवर में भारतीय आत्मा को सुरक्षित रखने का प्रयत्न किया है ।” निर्मला और प्रेम हादशी के आधार पर प्रेमचन्द्र के इस कथन की पूर्ण व्याख्या कीजिए ।

उत्तर—इस प्रश्न का विषय परीक्षा-पाठ्य कोर्स में नहीं रहा है ।

४—“रामचन्द्र शुक्ल की शैली में शुद्धता और नीरमता है ।” इस कथन की विवेचना कीजिए ।

उत्तर—श्री शुक्ल जी हिन्दी साहित्य में अधिकतया एक विद्वान् और आदर्श साहित्य-समालोचक, इतिहासकार और साहित्यिक निबन्धकार के रूप में ही प्रसिद्ध हैं । इन्होंने साहित्य का खोजपूर्ण इतिहास लिखा, सूर, तुलसी, जायसी जैसे महाकवियों की वृहद् आलोचनाएँ कीं, साहित्यिक गवेषणाएँ कीं और क्रोध, ईर्ष्या, करुणा आदि मनोविकारों का दार्शनिक विवेचन भी किया । इनका व्यक्तित्व भी बहुत ऊँचा था । यद्वै प्रकारण्ड पण्डित और विवेचक थे । कई संस्कृत, हिन्दी, अंग्रेजी आदि साहित्यों के मर्मज्ञ थे । अतएव इनके व्यक्तित्व में गभीरता का अंश विशेष है । इनके व्यक्तित्व की छाप इनकी शैली में भी पूर्णतया विद्यमान है । वह भी गंभीर है, मननशील है, विचार और चिन्तन उसकी प्रधान विशेषता है, वह व्याकरण से शुद्ध है, व्यवस्थित है । एवल जी अधिकतया समास शैली के पक्षपाती हैं । यही से बड़ी बात को थोड़े से थोड़े शब्दों में कहने के ये पक्षपाती हैं । इनके निबन्धों में इसीलिए विचारगांभीर्य और विचार-बाहुल्य विशेष रूप में मिलते हैं । इनके पैराग्राफों में विचार टूस टूस कर भरे होते हैं, जिससे वे कहीं कहीं साधारण पाठक के लिए दुरुह भी हो जाते हैं । इनका उद्देश्य अधिकतया थोड़े से थोड़े और संचित स्पष्ट रूप में अपने विचार प्रकट करने का रहता है । व्यर्थ की सजावट, भाषा-चमत्कृति की ओर इनका ध्यान नहीं होता । इनकी शैली में एक भी वाक्य व्यर्थ नहीं होता । वे परस्पर में ऐसी श्रुत्वा से अभिन्न होते हैं कि उनमें से एक को भी पृथक् नहीं किया जा सकता । इन्हीं कारणों से, अधिकांश में, इनकी शैली तथ्य-वर्णनात्मक है, उनमें भावभ्रमकता की मात्रा प्रायः नहीं रहती । तथ्यों का वास्तविक निरूपण ही संचित स्पष्ट शैली में इनका ध्येय रहा है । इसी कारण इनकी शैली में रसात्मकता की मात्रा

कम रहती है। शब्दों का चुनाव और गठन ये विषय की स्पष्टता के दृष्टि-काण में करते हैं, न कि भाषा-मौन्द्य और भाषा-साधुय की दृष्टि में। इसीलिए इनकी शैली में तथ्य-वर्णन ही प्रधान रहने में, वह अत्रिकांग में नीरस सी लगती है। वाक्य अधिकतया लम्बे होते हैं, पर उनमें मिथिलता या अमरयुद्धता नहीं होती। एक उदाहरण देखिये—

“मैं समझता हूँ, अब यह दिखाने के लिये और अधिक प्रयत्न की आवश्यकता नहीं है कि वन, पर्वत, नदी, निम्नर आदि प्राकृतिक दृश्य हमारे राग या रति-भाव के स्वतंत्र आलम्बन हैं; उनमें सहस्रों के लिये सहज आकर्षण विद्यमान है। इन दृश्यों के अन्तर्गत जो वस्तुएं और व्यापार होंगे उनमें जीवन के मूल स्वरूप और मूल परिस्थिति का आभास पाकर हमारी वृत्तियां तल्लीन होती हैं। जो व्यापार केवल मनुष्य के अधिक समुच्चत बुद्धि के परिणाम होंगे जो उमरुं आदिम जीवन के बहुत इधर के होंगे, उनमें प्राकृतिक या पुराने व्यापारों की सी तल्लीन करने की शक्ति न होगी।”

ऊपर के अवतरण में संक्षिप्त स्पष्ट शैली में कोरा विचार-प्रतिपादन या तथ्य-वर्णन है, जिनमें इसमें नीरसता प्रतीत होती है। यह विशेषता उनकी शैली में अधिकतर मिलती है।

किन्तु शुक्ल जी कवि भी थे। कविगत भावुकता भी उनमें पर्याप्त मात्रा में थी। अतः कहीं कहीं किसी मधुर और सुन्दर विषय का संयोग पाकर उनकी वाणी भी सरस हो जाती है। जैसे कि नीचे के अवतरण में—

“जयदेव की देव वाणी की स्निग्ध पीयूषधारा, जो काल की कठोरता में टप गई थी, अवकाश पाते ही लोक-भाषा की सरमती में परिणत होकर, मिथिला की अमराइयों में विद्यापति के कोकिल-कण्ठ से प्रकट हुई और आगे चल कर व्रज के करील कुंजों में फैले मुरझाये मनो की सींचने लगी। आचार्यों की छाप लगी हुई आठ वीणाएं श्री कृष्ण की प्रेम-लीला का कीर्तन करने लगीं, जिनमें सब से ऊँची सुरीली और मधुर मकर अथे कवि सुरदास की थी।”

उपर्युक्त अवतरण में कान्य गत सौन्दर्य अलंकार आदि का समन्वय उचित मात्रा में मिलता है। इसीलिपु शैली में रसमयता आगई है। किन्तु ऐसे स्थल बहुत कम हैं। नहीं तो, उनकी शैली अधिकांश में तथ्य-वर्णन रूप और प्रायः नीरस सी ही रहती है।

५—हिन्दी गद्य के विकास में महावीर प्रसाद द्विवेदी का महत्व को स्पष्ट कारये।

उत्तर—देखिये हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्नपत्र ४ संवत् २००० प्रश्न ४ एवं साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४ संवत् २००२ प्रश्न ६।

६.—विषय की दृष्टि से बाल कृष्ण भट्ट के निबन्धों के कितने वर्ग बनाये जा सकते हैं? “भट्ट अपने निबन्धों में पाठकों की अपेक्षा नहीं कर सकते थे।” इस कथन की पुष्टि आप कैसे कर सकते हैं!

उत्तर—पं० बाल कृष्ण भट्ट एक कुशल सम्पादक थे। हिन्दी-प्रदीप को उन्होंने ३२ वर्षों तक घाटा देकर निकाला। इस पत्र में अनेक विषयों पर लेख निबन्ध आलोचनाएं आदि भट्ट जा लिखते रहते थे। उनके निबन्धों में, कल्पना, हास्य, विनोद, व्यंग्य, भाषा की सजावट आदि विशेष रूप में मिश्रते हैं। भट्ट जी के इन सारे ही मुख्य-मुख्य निबन्धों के संभवतः पाच संग्रह अथ तक प्रकाशित हो चुके हैं, जो विविध परीक्षार्थों के कोर्स में नियत हैं। विषय-भेद से इनके निबन्धों को ५ वर्गों में बांटा गया है— १) विचित्र तथा असाधारण विषयों पर, (२) सामयिक विषयों पर, (३) कल्पना-पेक्ष विषयों पर, (४) गम्भीर अथवा शिक्षाप्रद विषयों पर (५) सामाजिक अथवा राजनैतिक विषयों पर। “ईश्वर क्या ही ठोठल है!” “नाक निगोडी भी बुरी बला है” जैसे लेख प्रथम प्रकार के निबन्धों में हैं। “हमारी परिवर्तन-विमुखता” “इसे इलाहाबाद कहें या खाकाबाद” आदि निबन्ध द्वितीय श्रेणी के निबन्धों में आते हैं। ‘बाल्य भाव’ आंसू ‘नायत’ आदि चतुर्थ वर्ग में आते हैं। सम्पादक के नाते सामाजिक और राजनैतिक विषयों पर तो उन्होंने बहुत ही निबन्ध लेख आदि लिखे हैं।

लिखते समय भट्ट जी को पाठकों का ध्यान कभी नहीं भूलता था। वे ध्यान रखते थे कि किस ढंग से बात कही हुई पाठक को रुचिकर प्रतीत

होगी । किस प्रकार से पाठक हिन्दी-साहित्य की ओर आकृष्ट हो सकते हैं, इस बात की उन्हें सदैव चिन्ता रहती थी । उनका एक उद्देश्य जहाँ हिन्दी में विदग्ध-साहित्य उत्पन्न करना था, वहाँ अन्य हिन्दी साहित्य की ओर पाठकों की रुचि को आकृष्ट करना भी था । इसी ख्याल से वे अपनी शैली में हास्य विनोद, व्यंग्य-कटाक्ष एवं कल्पना और सौंदर्य की विशेष पुट रखते थे । गम्भीर से गम्भीर विषयों में भी वे हास्य और व्यंग्य की पुट ले आते थे जिससे पाठकों को उनके नियन्त्रण रुचिकर प्रतीत हों और उनकी ओर अविका-धिक पाठक आकृष्ट हों । अपनी शैली को रोचक बनाने के लिए मुहावरों और कहावतों का भी ये विशेष प्रयोग करते थे । इनके लक्ष्य वे पाठक भी होते थे, जो अंग्रेजी पढ़ लिखे थे, जो कि उस समय अधिकांश में प्राप्त होते थे शिक्षित वर्ग में । वे उनका भी ध्यान रखते थे । इसीलिए स्थान-स्थान पर बीच में ब्रेकट में अंग्रेजी शब्द एवं प्रयोग और वाक्यांश भी रखते चलते थे । बल्कि किन्हीं लेख का तो शीर्षक भी अंग्रेजी में ही रख देते थे । इससे यही स्पष्ट होता है कि अंग्रेजी पढ़ लिखे लोगों को भी हिन्दी की ओर आकृष्ट करने के लिए वे कितने सचेष्ट रहते थे । अतएव वे पाठकों का ध्यान अपने नियन्त्रणों के विषयों का निर्वाचन करते समय भी रखते थे और ऐसे विषय चुनते थे, जो पाठकों को रुचिकर हों, साथ ही उन विषयों वे प्रति-पादन की अपनी शैली के निर्माण के समय में भी रखते थे । वे जहाँ असाधारण ( शिक्षित ) पाठकों के उपयुक्त विदग्ध साहित्य की अभिवृद्धि चाहते थे, वहाँ यह भी कि हिन्दी साहित्य के पाठकों की अभिवृद्धि हो उनके ये दोनों ही उद्देश्य उनकी शैली से सिद्ध होते हैं । देखिये आंसुओं का रहस्य —

“मनुष्य के शरीर में आंसू भी गढ़े हुए खजाने के माफिक हैं । जैसे कभी कोई नाजुक वक्त आ पड़ने पर संचित पूंजी ही काम देती है, उस तरह हर्ष शोक भय प्रेम इत्यादि भावों को प्रगट करने में जब सब इन्द्रिय स्थगित होकर हार मान बैठती हैं, तब आंसू ही उन-उन भावों को प्रगट करने में सहायक होता है ।” किन्तु इसी में रोचकता लाने के लिए, व्यक्तिगतता के साथ कैसे विनोद और हास्य की पुट देदी गई है आगे—“बहुध

आंसू का गिरना भलाई और तारीफ में दाखिल है। हमारे लिए आंसू बड़ी बला है। नज़ले का जोर है, दिन रात आंसू टपकता है, ज्यों ज्यों आंसू गिरता है त्यों त्यों बीमारी कम होती जाती है। सैकड़ों तदवीरे हम कर चुके पर आंसू का टपकना वन्द न हुआ। क्या जाने बंगाल की खाड़ी वाला समुद्र हमारे कपार में आकर भर रहा है। आंसू से तो आंसू चला ही करता है, आज हमने लेख में भी आंसू ही पर कलम चला दी, पढ़ने वाले इसे निरी नहूसत की अलामत न मान हमें क्षमा करेंगे।

नीचे के अवतरण में अंग्रेजी शब्द का प्रयोग देखिये —

“इन दिनों झूठा विश्वास (False belief) पड़ा है।” इसी विश्वास शीर्षक लेख में इन्होंने Eat drink and be merry, this is the Golden rule, कहावत का भी प्रयोग किया है।

उपर्युक्त विवरण से स्पष्ट है कि भट्ट जी को अपने सभी श्रेणी के पाठकों का कितना ध्यान रहता था।

७—मिद्ध कीजिए कि मुद्रा रत्नम नाटक में संस्कृत नाटक शास्त्र के सभी प्रमुख लक्षण विद्यमान हैं।

उत्तर—मुद्राराक्षस संस्कृत साहित्य में अपने ढंग का आप ही है, विषय की दृष्टि से। जिस विषय को लेकर मुद्राराक्षस का निर्माण हुआ है, उस विषय को लेकर अन्य किसी नाटक का नहीं हुआ। नाटककार विशाखदत्त को नाट्य शास्त्र का पूरा ज्ञान था, यह उसके नाटक की टैकनिक को देखने से पता लगता है। नाटककार ने अपने इस नाटक को प्रत्येक दृष्टि से सफल नाटक बनाया है। संस्कृत नाट्यशास्त्र की मर्यादा से कहीं भी नाटककार बाहर नहीं निकला है, उसने प्रत्येक प्रमुख नियम का पालन किया है। अतएव मुद्राराक्षस संस्कृत नाटक-साहित्य में अपना विशेष स्थान रखता है।

वस्तु, पात्र, कथोपकथन आदि नाटकीय प्रणाली में बड़े उचित ढंग से निर्वाहित हुए हैं। संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार नाटकीय कथा-वस्तु प्रसिद्ध, पौराणिक, ऐतिहासिक होनी चाहिये, साधारण व्यक्ति की घट-

नाश्रों को नाटक में स्थान नहीं दिया जाता, रूपक के अन्य भेदों में दिया जाता है। विशाखदत्त के मुद्राराक्षस की कथा वस्तु ऐतिहासिक है। इतिहास के विशिष्ट व्यक्ति—चन्द्रगुप्त चाणक्य आदि और नन्दवंश के नाश और चन्द्रगुप्त की साम्राज्य-प्रतिष्ठा जैसी इतिहास की प्रसिद्ध घटनाओं को लेकर मुद्राराक्षस का निर्माण हुआ है। इसकी कथावस्तु का गठन, निर्वाह आदि नाटकीय दृष्टि से बहुत उपयुक्त हुए हैं। दृश्य-विधान बहुत सुन्दर है, उसमें रंगमंच का भी ध्यान रखा गया है। नाटकीय कार्य का नाटकीय पंच सन्धियों, विभिन्न अवस्थाओं में स्वाभाविक विकास दिखाया गया है। आधिकारिक या प्रधान घटना प्रारंभ से अन्त तक बढ़े संयत्न और स्वाभाविक रूप में विकसित होती है। विभिन्न दृश्य ऐसे शृंखलाबद्ध और सुगठित हैं कि उनमें एक भी न्यर्थ नहीं। एक के भी निकाल देने से कथावस्तु के विकास में व्याघात पहुँचता है। बीच में उठने वाले छोटे-छोटे प्रसंग या स्वल्प घटनाएं प्रधान घटना में संयुक्त होकर उसके विकास और प्रभाव में अभिवृद्धि करती हैं। नाटकीय विधान में वर्णित उसकी अवस्थाएं बीज, बिन्दु, प्रकरी आदि मुद्राराक्षस में स्पष्ट लक्षित होती हैं, नाटककार इस विषय में पूर्ण जागरूक रहा है। प्रारंभ में कथा का बीज डल जाता है जब चाणक्य चन्द्रगुप्त के राज्य की दृढ़ता के उद्देश्य से राक्षस को महामात्य के पद पर आसीन करने का अपना हृदय निश्चय व्यक्त करता है यही सारी कथा का बीज है। राक्षस की मोहर मिलना, फिर शकटदास द्वारा लिखे पत्र पर मोहर लगा कर, मलयकेतु के पास दिखाने को भेजना, बिन्दु है, जो स्नेह-बिन्दु के समान चहुँधा फैलता है। यही घटना आगे चलकर विस्तृत बनती है, राक्षस को फांसने का प्रधान जाल यही है। नाटक में आगे इसी का विस्तृत रूप है, इसी के नाम पर नाटककार ने नाटक का नामकरण भी किया है। विराधगुप्त द्वारा कुसुमपुर से लौटकर राक्षस को उसके सारे पद्वयन्त्रों के असफल हो जाने की सूचना देना, कार्य की पताका नामक अवस्था है, जिसमें व्यापक प्रसंग का वर्णन या सूचन होता है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त के झूठे कलह की सूचना राक्षस को देना प्रकरी नामक अवस्था

है, जिसमें देश-न्यायक चरित्र का वर्णन होता है। राजस का मन्त्रित्व स्वीकार करना अन्तिम कार्य है। कार्य के साथ कथावस्तु का विकास भी पूर्णतया प्राच्यनाट्य प्रणाली के आधीन ही हुआ है। नाटक के प्रारम्भ में ही नाटककार चाणक्य का निश्चय सुनवाकर और साथ ही राजस की मोहर की प्राप्ति दिखाकर कथा के फल का या नाटकीय वस्तु-स्थिति का पूरा ज्ञान करवा देता है। इस प्रकार आरंभ नाट्य प्रणाली के अनुसार समुचित है। आगे दूसरे और तीसरे अंकों में यत्न की स्थिति है—राजस की मय नीतियां विफल होती हैं, चाणक्य-चन्द्रगुप्त का ऊपरी विवाद होता है। यह सब यत्न है। आगे के दो-चौथे पाँचवें—अंकों में प्राप्त्याशा है—मलयकतु राजस पर सन्देह करने लगता है और अन्त में दोनों में पूर्ण विभेद और विच्छेद होता है। फल-प्राप्ति की आशा हो जाती है, किन्तु निश्चय नहीं होता कि राजस चाणक्य की यात स्वीकार कर ही ले। वह और कोई पट्टयन्त्र भी खटा कर सकता है। यह फल-प्राप्ति का निश्चय अगले छठे अंक में होता है, जब राजस वध-स्थान में जाकर चन्दनदास की घटना सुनता है और उसकी बचाने की तत्पर हो जाता है। चन्दनदास के कारण उसका चाणक्य के फन्दे में फंसना निश्चित हो जाता है। अतः षष्ठम अंक में नियतासि हो जाती है। सातवें में राजस फंस जाता है चाणक्य की नीति में और चन्द्रगुप्त का मन्त्रित्व स्वीकृत कर लेता है। यह फल-प्राप्ति है, जो अत्यन्त प्रभावपूर्ण है। इस प्रकार, सिद्ध है, मुद्राराजस की कथावस्तु के निर्वाह के विषय में नाटक में इन संस्कृत नाट्यकला के नियमों का पूरा पालन किया गया है। वह गतिमान है। पात्रों के लिहाज से नाटक नाट्य शास्त्र के अनुसार पूरा है। पात्रों के चरित्र-चित्रण में देश कालगत स्वाभाविकता का विशेष ध्यान रखा गया है। पात्रों का चरित्र-चित्रण समुचित भिन्नता और सजीवता के साथ हुआ है। पात्र कथावस्तु को प्रतिपद पर अग्रसर करते हैं और उसका रुख निश्चित करते हैं। चन्द्रगुप्त नायक है, जो नाटकीय नियमानुसार धीरोदात्त है, प्रख्यात है, गुण सम्पन्न और वीर है। केवल सद्-वंशजात नहीं है, चाणक्य उसे वृषल ही कहता है। यह कमी प्रसाद के चन्द्रगुप्त में दूर कर दी गई



हैं उन्होंने मौर्य वंश को श्रेष्ठ क्षत्रिय वंश सिद्ध किया है ।

कथोपकथन बहुत सुन्दर और कथावस्तु को गति और विधि देने वाले एवं पात्रों के चरित्र का आविष्कार या विकास करने वाले हैं । उनमें कहीं दीर्घता भी आ जाती है और जटिलता भी आ जाती है, परन्तु नाटकीय विषय को देखते हुए यह त्रुटि क्षम्य है । प्रत्येक पात्र अपनी स्थिति के अनुसार भाषा का प्रयोग करता है, जैसा कि संस्कृत नाट्य शास्त्र का नियम है । उच्च पात्र संस्कृत बोलते हैं और उनसे निम्न प्राकृत बोलते हैं । स्वगत-भाषण और आकाश भाषित आदि का भी प्रयोग है ।

शैली नाटककार की नाटकीय है । उसमें नाटकीय नियमों का पूर्ण पालन है । विषय के कारण वह जटिल सी अवश्य है, किन्तु उसमें रोचकता की कमी नहीं है ।

उद्देश्य की दृष्टि से नाटककार ने वर्म-सिद्धान्त का स्पष्टीकरण किया है । नियति या भाग्य का भी जीवन में निःसन्देह स्थान है, परन्तु वह संचित, कर्म-संस्कार के सिवा और कुछ नहीं । जो कुछ व्यक्ति करता है उसका समष्टि रूप ही भाग्य है । राक्षस बहुत कुछ भाग्यवादी हैं, चाणक्य कर्मवादी है, वह कर्म और भाग्य के वास्तविक रहस्य को समझता है । नाटककार द्वारा भाग्यवादी पर कर्म-वीरता या कर्मत्व की विजय दिखाई गई है । नाटककार का यही प्रतिपाद्य सिद्धान्त या शिक्षा है ।

देश काल के विषय में पहिले बताया गया है कि उसका विशेष ध्यान रखा गया है । वस्तु-स्थिति और पात्र-चित्रण में देश-काल-गत औचित्य का पूरा ध्यान रखा गया है ।

इनके अतिरिक्त नाटककार ने नान्दी, सूत्रधार, प्रस्तावना, विष्कम्भक भरत वाक्य आदि सभी नाटकीय वस्तुओं का नाटक में उचित नियोग किया है । इस विषय में पूर्ण औचित्य का पालन किया है ।

अपने विषय के अनुरूप नान्दी अथवा प्रारम्भिक मंगल-स्तुति की है, जो नाटकीय घटनाओं का आभास देने वाली पन्नावली नाम की है । प्रस्तावना उद्घात्यक नाम की है । इसमें पात्र प्रारम्भ में, सूत्रधार आदि के वाक्यों के उनके अभिप्रेत अर्थों से भिन्न अर्थ लेकर रंगमंच में प्रविष्ट होते हैं ।

मुद्राराक्षस में भी चाणक्य चन्द्र-ग्रहण का चन्द्रगुप्त का ग्रहण अर्थ समझकर चोटी फटकारता क्रोध में प्रविष्ट होता है । नाटक में वर्जित विषयों का प्रदर्शन नाटककार ने नहीं किया है, लम्बी यात्रा, युद्ध, प्रेम-क्रीड़ा, नायक नायिका की मृत्यु, वध, स्नान आदि को नाटककार ने नहीं दिखाया है । इस विषय में नाटककार ने ध्यान रखा है ।

नाटकीय नियमानुसार नाटक का प्रधान रस वीर या शृंगार में से ही कोई एक हो सकता है, अद्भुत का सन्धि-स्थल में संयोग होना चाहिये, जिससे कि आगे की घटना के प्रति दर्शकों की उत्सुकता कम न हो । मुद्राराक्षस में वीर रस प्रधान है । सर्वत्र कर्म-वीरता का ही दर्शन होता है कर्म के प्रति उत्साह अधिकाधिक बढ़ता है और अन्त तक उसका विकाम होता है कर्म के प्रति यह उत्साह या उद्योग चाणक्य और राक्षस दोनों में मिलता है अद्भुत का संयोग तो नाटक में प्रारम्भ से अन्त तक महायक रूप में चलता है । पाठक या दर्शक की उत्सुकता और आश्चर्य की वृत्ति एक बार उद्गत होकर अन्त तक बढ़ती चलती है ।

इस प्रकार, मुद्राराक्षस संस्कृत नाट्य प्रणाली का सर्वाङ्ग-पूर्ण आदर्श नाटक सिद्ध होता है । संस्कृत नाट्य रचना के सिद्धान्तों का नाटककार ने पूर्णतया पालन किया है । किन्तु नाटक की अपनी विशेषता, जो अन्य किसी नाटक में नहीं मिलती, है, मुद्राराक्षस में कोई नायिका नहीं है, उसमें शृंगार रस का सर्वथा अभाव है । करुण का भी प्रवेश नहीं है, कहीं करुणा-जनक दृश्य नहीं उपस्थित होता । मुद्राराक्षस का प्रधान विषय राजनीति है और राजनीति में शृंगार की और करुणा की दोनों मनोवृत्तियाँ निर्बलता उत्पन्न करने वाली हैं, अतः नाटककार ने उन्हें सर्वथा छोड़ ही दिया है । यह मुद्राराक्षस की अपनी अनूठी विशेषता है ।

८--चन्द्रगुप्त नाटक के चन्द्रगुप्त और चाणक्य के चरित्रों की तुलना करत हुए बतलाइये कि नाटक का नायक किसे म ननी चाहिए ।

उत्तर—चन्द्रगुप्त नाटक में चन्द्रगुप्त और चाणक्य दोनों ही विशेष प्रमुख पात्र हैं, जिनसे कथावस्तु चलती है, विकसित होती है और समाप्त

होती है। कथा-सूत्रों का प्रधान संचालक चाणक्य है। किन्तु उनका क्रिया-रूप देने में प्रधान चन्द्रगुप्त है। चाणक्य सोचता है और चन्द्रगुप्त वैसा करता है। दोनों ही सद्वशों में उत्पन्न, योग्य, कुशल पण्डित, बुद्धिमान और गुण-सम्पन्न हैं। धीरता धीरता और विचक्षणता दोनों में हैं। दोनों ही इतिहास-प्रसिद्ध व्यक्ति हैं। चरित्र-विकास भी चाणक्य का चन्द्रगुप्त में कम नहीं। नाटककार ने उसके चरित्र-चित्रण में पूर्ण प्रयास किया है, जिधना विशद चित्रण चन्द्रगुप्त के रूप गुण स्वभाव शक्ति आदि का हुआ है, उतना ही चाणक्य के स्वभाव शक्ति आदि का भी हुआ है। दोनों का एक उद्देश्य है, एक प्रयत्न है। दोनों में समान उत्साह है कार्य के प्रति। एक छात्र तंत्र से उद्दीप्त हुआ द्वन्द्व युद्ध के लिए सदैव तैयार रहता है और दूसरा ब्राह्मण तंत्र से चमकता हुआ बुद्धि-विवाद के लिए उत्थित रहता है।

किन्तु इतना होने पर भी चन्द्रगुप्त नाटक का चाणक्य नायक नहीं बन सकता, चन्द्रगुप्त ही बन सकता है। कारण, यह ठीक होते हुए भी कि नाटकीय कार्य में दोनों की समान स्थिति, समान क्रिया-शीलता एवं समान सहयोग भावना हैं, नाटकीय फल का उपभोक्ता चाणक्य नहीं बनता प्रत्युत चन्द्रगुप्त बनता है। नाटक का समस्त कार्य-न्यापार चन्द्रगुप्त के ही हित-साधन के लिए होता है। चाणक्य निःस्वार्थ है। अन्त में चन्द्रगुप्त को ही फल भोगने को छोड़कर स्वयं तपस्वार्थ चला जाया है। वह जो कुछ भी करता है, वह चन्द्रगुप्त के हित-साधन को। उसका अपना तो स्वार्थ केवल प्रतिज्ञा-पूर्ति है। उसका उद्देश्य शतयुत निःस्वार्थ है, देश-मंगल उसका प्रधान लक्ष्य है। नाटक में योजना चाणक्य बताता है, परन्तु उसे क्रिया रूप देने और सफलता होने पर उसका फल भोगने को सर्वदा ही चन्द्रगुप्त ही पहुँचता है। प्रारंभ में विदेशियों से भारत-रक्षा की शपथ करके कार्ग के प्रधान उत्तर-दायित्व को चन्द्रगुप्त ही ग्रहण करता है अपने कंधों पर। तन्द्रक की प्रमुख तीनों घटनाओं—सिकन्दर का आक्रमण, नन्द वंश के विनाश के पश्चात् राज्यप्राप्ति, एवं सैल्युकस की पराजय—का फल चन्द्रगुप्त को ही प्राप्त होता है। अतः इस दृष्टि से नाटकीय फल का उपभोक्ता होने की दृष्टि से, चन्द्रगुप्त ही नाटक का नायक हो सकता है, चाणक्य नहीं।

नाट्य शास्त्र की दृष्टि से भी नायक सत् क्षत्रिय वंश से समुद्भूत कोई राज-वंशीय विशिष्ट व्यक्ति होना चाहिये। अतः इस दृष्टि से भी चाणक्य नहीं, चन्द्रगुप्त ही चन्द्रगुप्त का नायक होना चाहिये।

वस्तु-योजना और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से चन्द्रगुप्त नाटक की संक्षिप्त समीक्षा कीजिए।

वस्तु-चन्द्रगुप्त में वस्तु-योजना बड़े कौशल से की गई है। इतिहास के बहुत बड़े काल की घटनाओं को लेकर कथा-वस्तु की योजना चन्द्रगुप्त में हुई है। कथानक में तीन प्रमुख घटनाएं हैं—मिकन्दर के आक्रमण की नन्द नाश और राज्य-प्राप्ति की एवं मैल्युकस की पराजय की। इन तीनों प्रमुख घटनाओं को, जो कि ऐसी विजेय और विशद घटनाएं हैं कि प्रत्येक किसी पृथक् नाटक का स्वतंत्र और उच्युक्त विषय बन सकती हैं, एक सूत्र में पिरोने के लिए लेखक ने तीनों को चन्द्रगुप्त के जीवन से जोड़ दिया है। इन तीनों ही घटनाओं में प्रधान पात्र चन्द्रगुप्त के चरित्र का विकास होता है। इनके साथ में अन्य प्रायोगिक अनेक घटनाएं भी हैं, जो इन्हीं में सम्बद्ध हैं। इन घटनाओं के विस्तार का क्षेत्र मगध से पश्चिमी सीमा-प्रान्त तक विस्तृत हैं। नार्त्कीय कार्य का केन्द्र कभी सीमा-प्रान्त रहता है और कभी मगध बनता है। इतनी विस्तृत और इतनी दूरस्थ विभिन्न घटनाओं का नाटक-कार ने ऐसा क्रमिक, कार्य कारण भाव से एकत्र गुम्फन किया है कि नाटक के आस्वाद में कुछ शिथिलता या अमम्बद्धता नहीं प्रतीत होती। घटनाओं की योजना श्रृंखला-बद्ध चलती है। कथा के विकास की अवस्थाएं, संन्धियां, कार्य की अवस्थाएं आदि सब समुचित ढंग में आई हैं। नाटक के प्रारंभ और अन्त अत्यन्त प्रभावशाली बने हैं। प्रारम्भ में ही तत्त-शिला विद्यालय के रमणीय प्राकृतिक दृश्य का चित्र है, पाठक या दर्शक जिसमें तुरन्त लीन हो जाते हैं। वैसा ही गुरु-कुल का भव्य वातावरण है, जहाँ बड़े २ राजकुमार विद्याध्ययन के लिए एकत्रित होते हैं। यहीं पात्रों की पारस्परिक बात चीत और खड्ग संचालन से नाटकीय वस्तुस्थिति का दर्शन हो जाता है। नाटक के दो फल हैं—नन्द नाश और चन्द्रगुप्त की राज्य-प्रतिष्ठा। पहिला फल नन्द-नाश पर ही पूर्ण हो जाता है, किन्तु नाटक का कथानक चलता रहता है। जब तक विदेशियों के आक्रमण जारी हैं, पूर्ण

साम्राज्य-प्रतिष्ठा और दृढ़ता कहां ? अतः दूमरे फल की प्राप्ति के उपाय चलते रहते हैं। यह फल अधिक व्यापक और राष्ट्रीय रूप में है। मैक्यूकम की पराजय, उसके साथ सन्धि और उसकी दृढ़ता के लिए कार्नेलिया के विवाह के साथ दूमरे फल की भी प्राप्ति हो जाती है और नाटकीय बाध विरत हो जाता है। चाणक्य तपस्व्यार्थ चला जाता है। प्रारम्भ और अन्त दोनों प्रभावशाली और आकर्षक हैं। कथा-वस्तु के विकास की अवस्थाओं का सुन्दरतया निर्वाह किया गया है। आरंभ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियन्त्रित और फलाप्ति का भी समुचित निर्वाह किया गया है। इस दृष्टि में, नाटकीय वस्तु-योजना की दृष्टि में, चन्द्रगुप्त बहुत सफल नाटक है।

किन्तु इतनी बड़ी कथा-वस्तु को चार अकों में समेटने के कारण बीच में कई स्थानों पर त्रुटियां भी रह जाती हैं। कई स्थानों पर वस्तु योजना अस्वाभाविक भी हो गई है। चाणक्य चन्द्रगुप्त से रुष्ट होकर जाता है और दूमरे दृश्य में मिन्युतट पर कात्यायन से बात करना दिखाया जाता है, जो दूरी को देखते हुए अस्वाभाविक प्रतीत होता है। इसी प्रकार सिंहरण राक्षस और चन्द्रगुप्त अपनी अपनी प्रेमिकाओं को दृष्टों के हाथ में बचाने के लिए कहीं न कहीं से आ जाते हैं, जो कुछ अस्वाभाविक हटाकृष्ट सा लगता है। सिकन्दर के आक्रमण की घटना में नाटक का काफी बड़ा भाग समाप्त हो जाता है, चन्द्रगुप्त की राज्य-प्रतिष्ठा की घटना देर में आती है। इसी वस्तु योजना के निर्वाहार्थ नाटककार को अनावश्यक पात्रों की हत्याएं भी करनी पड़ी है। कार्नेलिया के विवाह के लिए कल्याणी और मालविका की हत्या करनी पड़ी है। इस प्रकार की त्रुटियां या अस्वाभाविकताएं नाटक की वस्तु-योजना में इसलिए आ जाती हैं कि चन्द्रगुप्त की वस्तु योजना के विस्तार और दूरी बहुत बड़े हैं। इतिहास के इन २२ संवर्षमय वर्षों की घटनाओं की एकत्र एक सूत्र में योजना करने के कारण ही ये त्रुटियां आई हैं। एक आलोचक के मत से इसीलिए नाटक-कार को घटनाओं की गतिविधि समालना कठिन हो गया है। किन्तु तो भी इसमें चन्द्रगुप्त की सफलता में विशेष अन्तर नहीं पड़ता। इस समस्त वस्तु योजना में, कुछ एक त्रुटियां होने पर भी, प्रवाद जी ने बड़े नाटकीय कौशल से काम लिया है और दृष्ट

प्रभाव उत्पन्न किया है, इसमें कोई सन्देह नहीं हो सकता। अपनी इन त्रुटियों के साथ भी चन्द्रगुप्त की वस्तु-योजना, बहुत समुचित और स्वाभाविक है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से भी नाटक-कार को बहुत सफलता मिली है। नाटक के सभी प्रमुख पात्रों का चित्रण नाटककार ने बड़े कौशल से किया है। पात्र अपनी स्थितियों संस्कारों के प्रतिकूल नहीं जाता। चन्द्रगुप्त, चाणक्य, मिकन्दर, राक्षस, सिहरण, सिल्यूकस, नन्द आदि का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। कर्नेलिया, कल्याणी, सुवामिनी, मालविका आदि प्रमुख स्त्री-पात्रों का चित्रण भी समुचित रूप से हुआ है। व्यक्ति-गत रूप में एवं अपनी वर्ग-गत विशेषताओं के द्योतक प्रतिनिधि रूप में चित्रण स्पष्ट और स्वाभाविक हुआ है। पात्रों के आदर्श हैं, वे अपने पथ पर अविचल हैं। उनकी वेशभूषा, बात चीत, व्यवहार कार्य आदि अपनी अपनी विशेषताओं के साथ परम स्वाभाविक और सजीव हैं। किन्तु इतने अधिक पात्रों के समावेश से, श्री शुक्ल जी के मत से, सभी पात्रों के चित्रण पूर्ण विकसित नहीं हो पाये, लेखक के पास अवकाश ही नहीं रहता किसी के भी चरित्र का पूर्ण चित्रण करने के लिए। उनमें कहीं कहीं हठाकृष्टता सी भी आजाती है, जैसा कि ऊपर वस्तु-योजना में दिखाया गया। पात्रों का अपनी अपनी प्रेमिका को, दूबाना, अनावश्यक व्यक्तियों की हत्या आदि में चित्रण की अस्वाभाविकता सी प्रतीत होने लगती है। पात्रों के पारिवारिक और व्यक्तिगत चित्रण में उनके जीवन के अनेक आवश्यक रूपों का चित्रण छूट जाता है। किन्तु तो भी चरित्र-चित्रण उच्च कोटि का है। आदर्श और मनोविज्ञान दोनों का सामञ्जस्य चित्रण में स्वाभाविक रूप से मिलता है। पात्रों के चित्रण में सजीवता और स्वाभाविकता की कमी का अनुभव नहीं होता। इतिहास के ये प्रमुख व्यक्ति इतने प्रसिद्ध और रोमांटिक आकर्षक हैं कि चित्रण की इस सीमा से उनके आकर्षण में कोई अन्तर नहीं पड़ता। फलस्वरूप वस्तु-चित्रण और चरित्र चित्रण, दोनों की दृष्टि से, अपनी कुछ एक त्रुटियों के साथ भी,

चन्द्रगुप्त प्रसाद जी का अत्यन्त सफल ऐतिहासिक नाटक है यह कहने ही बनता है ।

१-नाट्य रचना के किन सिद्धान्तों के आदर्श पर 'सिन्दूर की होली' की रचना हुई है ? इस प्रयास में नाटक-कार कहा तक सफल हुआ है

उत्तर—सिन्दूर की होली की रचना नवीन पाश्चात्य नाट्यकला के नियमानुकूल हुई है । इत्सन की प्रणाली का अनुयायी बनकर नाटक-कार ने इस नाटक की रचना की है । इत्सन नाटक में भावुकता का अर्थ नहीं उपयोगी समझता । कवित्व, कल्पना, नाटकीय सजावट, तथक भङ्क आदि को वह व्य ' समझता है । न उदात्त विशिष्ट व्यक्तियों के चरित्र को ही वह नाटक का विषय मानता है, वह प्रत्येक व्यक्ति के व्यक्तित्व को महत्व देता है । समाज व्यक्तियों से बनता है, अतः व्यक्तियों का महत्व भी पूरा है । वह इसलिए व्यक्तिगत समस्याओं और प्रवृत्तियों को लेकर ही नाटकीय रचना करने का पक्षपाती है । शैली सीधी, सरल, भावुकता, कल्पना या अन्य कृत्रिम शोभा से रहित, ज्ञान और तर्क पर आश्रित, संक्षिप्त है, जिससे नाटक के अभिनय में कोई बाधा न उपस्थित हो और प्रत्येक नाटक कम्पनी—बड़ी या छोटी—उसका अभिनय कर सके उसके सिद्धान्त बुद्धिवादी हैं, व्यक्तिगत मानसिक स्वतन्त्रता और प्रत्यक्ष उपयोगिता उसके सिद्धान्तों के आधार हैं । अपनी स्वतन्त्र वृत्ति के अनुरूप स्वच्छन्द प्राकृतिक जीवन को व्यतीत करने का वह सबको समान अधिकार मानता है । अतएव व्यक्तिगत नैसर्गिक-प्रवृत्तियों और समस्याओं को प्रधानता देकर ही उसने नाटक-रचना की है । शैली संक्षिप्त, अभिनय के योग्य, सरल, चित्रणार्थक और स्वाभाविक होती है । कथावस्तु का विस्तार अनावश्यक रूप से विवृत नहीं होता । कुछ एक पात्रों का चित्रण ही प्रमुख ध्येय रहता है । उसमें गाने के गीतों का भी अभाव सा रहता है । मिश्र जी ने सिन्दूर की होली का निर्माण इत्सन के इन्हीं बुद्धिवादी नाटकीय सिद्धान्तों के आधार पर किया है ।

सिन्दूर की होली में प्रमुख पात्र चार पांच हैं । अधिक नहीं हैं । उन्हीं

की व्यक्तिगत प्रवृत्तियों और समयाश्रयों को लेकर नाटककार ने चित्रण किया है घटनाओं का स्थल भी सीमित स्थान है। मुरारीलाल के घर में सारी नाटकीय घटना घटती है। कथा-वस्तु अत्यंत संक्षिप्त है। नाटक दो तीन घंटों में अभिनीत हो सकता है। उसकी योजना अत्यन्त सुगठित, शृंखला-बद्ध है, उसमें विचित्रता नहीं है, न वाला सजावट है न वस्त्रना एवं भावुकता का ही संयोग है। शैली तथ्य-चित्रण मूलक सीधी और स्पष्ट है। एक ही प्रमुख घटना का उत्तरोत्तर विकास होकर वह चरम परिणाम पर पहुंचती है, जो प्रभावोत्पादक है। समस्त कथानक इन्हीं चार पांच व्यक्तियों से सम्बद्ध है और उन्हीं तक सीमित रहता है। साधारण पारिवारिक चित्रण के साथ इन पात्रों के व्यक्तिगत मानसिक चित्रण को उपस्थित करने की और ही नाटककार का ध्यान रहा है। उसी के लिए उसने प्रयत्न किया है। केवल मनोरंजन का उद्देश्य लेकर उसने नवीन कल्पित और व्यर्थ की घटनाओं को नहीं जोटा है, न उसमें वृथा की सजावट है। कथावस्तु का स्वाभाविक और सीधे रूप में विकास होता है। उसमें हास्य मनोविनाद के लिए प्रसंगों या पात्रों की कल्पना भी नहीं है। न गाने योग्य गीत हैं, न नृत्य है और नाहीं अन्य मनोरंजन के कृत्रिम-साधनों का उपयोग है। नाटक में प्रारंभ से अन्त तक धरेलू वातावरण चलता है, नाटक के प्रारंभ और अन्त उसी वातावरण में होते हैं। केवल मनोरंजन के लिए विचित्रता लाने का नाटककार का प्रयास नहीं है। इस दृष्टि से, मिन्दूर की होली आधुनिक पाश्चात्य नाट्य-शैली का उत्कृष्ट उदाहरण है, जो रंगमंचीयता या अभिनेयता और नाटकीयता दोनों की दृष्टि से सफल नाटक है। उसका अभिनय यही सुविधा से, कोई भी, थोड़े से रंगमंचीय साधन रखने वाली नाटक-मंडली कर सकती है।

१०-प्रश्न अब परीक्षा-कोर्स में बाहर है। अतः छोड़ दिया गया है।

११-निम्नांकित अवतरणों में से किन्हीं तीन की सदर्भ-सहित व्याख्या कीजिये—

(क) आर्य-क्रियाओं का लोप हो जाने से इन लोगों को वृषलत्व



नाम मिला, वस्तुतः ये क्षत्रिय हैं । यौद्धों के प्रभाव में आने में इनके श्रौत मस्कार लूट गये हैं अवश्य, परन्तु इनके क्षत्रिय होने में कोई सन्देह नहीं । और महाराज, धर्म के नियामक ब्राह्मण हैं, मुझे पात्र देखकर उसका मस्कार करने का अधिकार है । ब्राह्मणत्व एक सार्वभौम शाश्वत बुद्धि-वैभव है ।'

उत्तर—प्रस्तुत श्रवतरण चन्द्रगुप्त नाटक के प्रथम अंक के नयम दृश्य का है । पर्वतेश्वर की राज-सभा में चाणक्य जाकर मगध-विद्रोह के लिए पर्व-श्वर से सहायता मांगता है । पर्वतेश्वर यवनों में युद्ध देखता हुआ अपने किसी सैनिक को मगध भेजने को तैयार नहीं होता । परन्तु पूछता है कि इम मगध—विद्रोह का केन्द्र कौन होगा । चाणक्य के चन्द्रगुप्त का नाम लेने पर कटाक्ष करता है कि क्या चाणक्य पिप्पली कानन के अन्य वृषल मौर्यों को राज्य देने को तैयार होगा कारण यह था कि राज्य मिहामन शुद्ध क्षत्रिय वंश के व्यक्ति को ही मिलता था और चन्द्रगुप्त के पूर्वज भी पिप्पली कानन के मौर्य थे जो वैदिक मस्कारों को छोड़ देने के कारण वृषल कहलाते थे, अतः उनमें से किसी को चन्द्रगुप्त को—मिहामनामीन काना उचित नहीं था । यही अभिप्राय लेकर पर्वतेश्वर पूछता है कि क्या पिप्पली कानन के अन्य मौर्यों में भी चन्द्रगुप्त जैसा ही व्यवहार करने को चाणक्य तैयार है, वे चन्द्रगुप्त के समान ही वृषल हैं । वृषल का अर्थ निम्न होता है—

शनकैस्तु क्रिया-लोपा-दिमाः क्षत्रिय जातयः,

वृषलत्वं गता लोके ब्राह्मणाना मदर्शनात् ॥

धीरे धीरे- वैदिक क्रियाओं से शून्य हो जाने के कारण ये क्षत्रिय जातियां वृषलता ( वैदिक संस्कार-शून्यता अथवा शूद्रता ) को प्राप्त हो गईं ।

पर्वतेश्वर के ऐसा कटाक्ष-पूर्ण प्रश्न करने पर, चाणक्य ने यह प्रश्नगत उत्तर दिया है । वह कहता है कि वस्तुतः तो ये (चन्द्रगुप्त आदि पिप्पली कानन के मौर्य ) क्षत्रिय ही हैं, आर्य धर्म के संस्कारों से शून्य हो जाने के कारण उनका नाम वृषल पडा है । बौद्ध-धर्मियों के प्रभाव में आ जाने से, उनके वैदिक संस्कार (क्रियाएं) यद्यपि लूट गये हैं, तथापि वे ( मूलतः )

सत्रिय हैं, इसमें कोई सन्देह नहीं है । ( आगे, चाणक्य अपने संस्कृत कर लेने के ब्राह्मणाधिकार का भी दावा करता है ) और फिर, धर्म के नियामक (नियमित करने वाले ) ब्राह्मण हैं, इसलिए चाणक्य को अधिकार है कि वह किसी को सुपात्र देखकर उसका वैदिक संस्कार करले । ब्राह्मणत्व (ब्रह्माचरण-जानाचरण) विश्वजनीन, नित्य, ज्ञान का ऐश्वर्य है अर्थात् ज्ञानाचरण विश्व के लिए, सदेव का बुद्धि-ऐश्वर्य है, ब्रह्म (ज्ञान) विश्व की सर्वोच्च विभूति है, उसका आचरण ही ब्राह्मणत्व है । अतः उसे अधिकार होता है धर्म के नियमन का या किसी का संस्कार करने का, धर्म के विषय में वह सर्वोच्च अधिकारी है ।

(ख) ईर्ष्या अत्यन्त लज्जावती वृत्ति है । वह अपने धारण-कर्ता स्वामी के सामने भी मुंह खोलकर नहीं आती । उमंग-रूप आदि का पूरा परिचय न पाकर भी धारण-कर्ता उसका हरम की वेगमों से अधिक पर्दा करता है वह कभी प्रत्यक्ष रूप में समाज के सामने नहीं आती ।

उत्तर— श्री शुक्ल जी के 'चिन्तामणि' नामक संग्रह के ईर्ष्या शीर्षक लेख के अन्तिम पैराग्राफ का प्रारम्भिक भाग है । ईर्ष्या मनोविकार का स्वरूप शुक्ल जी ने बताया है ।

ईर्ष्या बहुत लज्जागील मनोवृत्ति है, वह जिसमें होती है, उसके सामने भी स्पष्ट रूप में नहीं आती ( भाव यह है कि ईर्ष्या ऐसी हीन वृत्ति है कि ईर्ष्यालु पुरुष स्वयं भी उसे नहीं मानना चाहता अपने हृदय में कि वह किसी से ईर्ष्या करता है । उसे स्वयं लज्जा आती है, इस बात को स्वीकार करते हुए । अतः वह उधर से आँखें बन्द किये रखता है और ईर्ष्या की भावना दृष्टे छिपे रूप में अपना कार्य करती रहती है ) । ईर्ष्यालु व्यक्ति, ईर्ष्या की अपनी भावना को स्पष्ट रूप में न देखता हुआ भी, उसे औरों से गुप्त रखता है, जैसे कि नाराज अपनी वेगमों को रखते थे यह वृत्ति सबके सामने कभी प्रकट रूप में नहीं आती । (भाव यह है कि ईर्ष्या जैसी वृत्ति को व्यक्ति न अपने प्रति प्रकट होने देता है, उसे स्वीकार करते हुए उसे अपने मन में स्वयं ही लज्जा आती है, वह उसके रूप को स्पष्ट देखने का कभी साहस नहीं

करता और न उसे किसी अन्य के सामने प्रकट होने देता है । अन्य क्रोध, भय आदि भावनाओं की व्यक्ति में याए चिन्ह प्रकट हो जाने हैं, किन्तु ईर्ष्या का कोई विशेष चिन्ह प्रकट नहीं होता । व्यक्ति अपनी क्रोध की बात तो दूसरे को बता देता है यह भी बता देता है कि उसे असुख से घेर है, पर यह कभी किसी के पाम स्वीकार नहीं करता कि वह असुख से ईर्ष्या करता है । अतः ईर्ष्यालु कभी किसी के सामने वास्तविकता का रूप प्रकट नहीं होने देता । किसी के प्रति ईर्ष्या होने पर उसकी यदि तुराई भी की जाती है तो ईर्ष्या के भाव को छुपाकर, बड़ी सम्भ्रता और ऊपर से कभी कभी हित-चिन्तकता और स्नेह जताते हुए भी, जिससे कोई यह न समझ पाये कि वह उससे ईर्ष्या करता है ।

उपर्युक्त प्रश्नगत पंक्तियों का यही भाव है ।

(ग) कविता ही मनुष्य के हृदय को स्वार्थ-सम्बन्धों के संकुचन मंडल से ऊपर उठाकर लोक-सामान्य भाव-भूमि पर लेजाती है, जहां जगन् की नाना गतियों के मार्मिक स्वरूप का साक्षात्कार और श्रुत अनुभूतियों का संचार होता है । इस भूमि पर पहुंचे हुए मनुष्य को कुछ काल के लिए अपना पता नहीं रहता । वह अपनी सत्ता को लोक मत्ता में लीन किये रहता है ।

उत्तर—यह अवतरण 'चिन्तामणि' के 'कविता क्या है' नामक लेख के प्रारंभ के द्वितीय पैराग्राफ का है । शुष्क जी ने कविता की सामर्थ्य और उपयोगिता को बताया है, इन पंक्तियों में ।

मनुष्य जीवन में सदैव अपने सुख-दुख का और उस सम्बंध से अपने से भिन्न प्रकृति का अनुभव करता आया है । उसकी अनुभूति में उसकी व्यक्तिगतता रहती है, किन्तु कविता के आनन्द या रस में अपना ज्ञान भूल कर व्यक्ति केवल आस्वाद्यमान विषय में या रस में लीन हो जाता है । उस समय कविता में वर्णित संसार की विविध क्रियाओं के साथ उसका रागात्मक या अनुभूतिपूर्ण सम्बंध स्थापित हो जाता है । वह अपनी व्यक्तिगत अनुभूति को छोड़ कर, अन्यों के (कान्य जगत् के ) सुख

दुःखों की अनुभूति करता है। उसकी अपनी सत्ता का ज्ञान उसे नहीं रहता और वह तटाकार हो जाता है। जगत् के अनेक रूपों और व्यापारों के साथ मन-हृदय का पुरातन अनुभूति-मूलक सम्बन्ध स्थापित है। दुखी को भूल कर दुखी होना सुखी को देखकर सुखी, जगत् को सुन्दर वस्तुओं में अनुरक्ति और असुन्दरों में विरक्ति आदि की प्राचीन भावनाएँ हैं। ये शुद्ध अनुभूति-मूलक हैं किन्तु व्यक्ति अपनी संकुचित व्यक्तिगत सीमाओं में फंसा हुआ इनकी शुद्ध अनुभूति नहीं कर पाता, उसकी अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियाँ ही उस सार्वभौम एव समष्टि रूप, जिसमें कि व्यक्तिगतता का अंश नहीं है, के लिए अवकाश नहीं छोड़ती। व्यक्ति अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियों में फंसा हुआ, उस शुद्ध अनुभूति की भूमि तक नहीं पहुँच पाता अपने आप। यह सामर्थ्य केवल कविता में ही है कि वह उसे उस भूमि तक पहुँचा देती है, जहाँ वह अपने व्यक्तिगत स्वार्थों की संकुचित परिधि में से निकल कर, विश्व-जीवन के व्यापारों की शुद्ध अनुभूति करता है। वहाँ वह संसार के वास्तविक, व्यक्तिगतता से मुक्त, शुद्ध रूप का दर्शन करता है। वहाँ केवल अनुभूयमान विषय या रस और या उसका अनुभव, ये ही दो वस्तुएँ रह जाती हैं, अनुभव करने वाले को सत्ता का ज्ञान नहीं रहता। काव्य में लोक-जीवन का चित्रण या अभिनयजन होता है। लोक-जीवन का वह चित्रण व्यक्तिगतता से रहित शुद्ध होता है। काव्य का आनन्द लेने वाला अपने व्यक्तित्व को भूल कर, काव्य-वर्णित जीवन के समष्टि-रूप में अपने को खो देता है। इसी भाव को लेकर प्रश्नगत पक्तियाँ कही गई हैं।

कविता ही मनुष्य के मन को उसके व्यक्तिगत स्वार्थों की सीमित परिधि से निकाल कर, समष्टिगत भावानुभूति के क्षेत्र में ले जाती है। वहाँ जगत् के वास्तविक (व्यक्तिगतता से अनुरंजित नहीं) मूलगत व्यापारों और रूपों की सच्ची अनुभूति वह करता है। वहाँ केवल अनुभूति का ही प्राधान्य होता है। इतनी भूमि पर पहुँचने वाला व्यक्ति 'कुछ दूर के लिए अपने आपको बिल्कुल भूल जाता है। उसकी अपनी व्यक्तिगत सत्ता लोक-जीवन के समष्टि रूप में लीन हो जाती है अर्थात् उसकी अनुभूति उस समय व्यक्तिगत न रहकर समष्टिगत (सार्वजनीन) हो जाती है।

# हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४

सन् २००६

सूचना—केवल पाँच प्रश्नों के उत्तर दीजिये । पहला प्रश्न अनिवार्य है ।

१.—निम्नांकित अवतरणों में से किन्हीं तीन की सन्दर्भ-महित पूर्ण व्याख्या कीजिए—

(क) भाग का अवतरण परीक्षा-कोर्स से बाहर है ।

(ख) जो केवल अपने विलास या शरीर सुख की सामग्री ही प्रकृति में ढूँढा करत है, उनमें उस सर्गात्मक 'सत्त्व' की कमी है, जो व्यक्त सत्ता मात्र के साथ एकता की अनुभूति में लीन करके हृदय के व्यापकत्व का आभास देता है। सम्पूर्ण सत्ताएं एक ही परम सत्ता और सम्पूर्ण भाव एक ही परम भाव के अन्तर्भूत हैं। अतः बुद्धि की क्रिया से हमारा ज्ञान जिस अद्वैत भूमि पर पहुँचता है, उन्नी भूमि तक हमारा भावात्मक हृदय भी इस सत्त्व रस के प्रभाव में पहुँचता है। इस प्रकार अन्त में जाकर दोनों पक्षों की वृत्तियों का समन्वय हो जाता है। इस समन्वय के बिना मनुष्यत्व की साधना पूरी नहीं हो सकती ।

उत्तर—प्रस्तुत अवतरण श्री शुक्ल जी के "चिन्तामणि" नामक संग्रह के "कविता क्या है" शीर्षक प्रश्नध का है। लेखक स्पष्ट कर रहा है कि व्यक्ति किस किस भाव में प्रकृति के रूपों से प्रेम करते हैं।

कुछ लोग प्रकृति के उन्हीं रूपों के प्रति आकृष्ट होते हैं, जो उनकी इन्द्रियों को सुख देने वाले हैं, उनके प्रिय प्राकृतिक रूप वे ही बनते हैं, जो उनकी विलास-क्रीड़ा में आनन्दवर्द्धक हैं। लेखक के मत से उन लोगों में उस रागात्मक या प्रेमानुभूति रूप सत्त्व (रजोगुण और तमोगुण दोनों को दबाकर जब सतोगुण का मन पर राज्य होता है, उस समय उस मन की सत्त्व सज्ञा होती है। यह एकांत आनन्द की दशा है। इस दशा में व्यक्ति की सीमित परिधि का अन्त हो जाता है, अनुभव-कर्त्ता के व्यक्तित्व का लोप

हो जाता है और केवल अनुभूयमान और उगका अनुभव ही शेष रह जाते हैं। व्यक्ति की अनुभूति उस समय सीमित न रहकर निःसीम हो जाती है) को कमी हो जाती है, जो कि दृश्यमान प्रत्यक्ष सृष्टि-मत्ता के साथ चिरन्तन एकत्व की अनुभूति में लीन करके व्यक्ति अनुभवकर्त्ता के हृदय की व्यापकता का आभाम देता है अर्थात् हम मन्व दशामे विद्यमान मन जब अनन्त प्रत्यक्ष मत्ता के प्रति प्रेम का अनुभव करता है और अपने व्यक्तित्व को खो देता है, उस समय यह पता लगता है कि मानव हृदय की सीमा वितनी व्यापक है, वह व्यक्तिगत अनुभूति भी करता है सीमित बनकर और सत्वदशा में निःसीम बनकर वह समष्टिगत अनुभूति भी करता है। समस्त सत्ताओं का एक ही चरम सत्ता (परमात्मा) में और सब अनुभूतियों का एक ही चरम अनुभूति (परमात्मानुभूति—अनन्तानुभूति) में अन्तर्भाव हो जाता है। (भाव यह है कि सचराचर व्यक्ति जगत् का परमात्मा में ही लय है, अन्त में केवल अद्वैत-एकत्व—ही रह जाता है)। इसलिये, मदसद्विवेचनात्मक बुद्धि की सहायता से जैसे हमारा ज्ञान उम अद्वैत-भावना तक पहुँचता है, उसी प्रकार हमारा भावनारूप हृदय भी इस रागात्मक सत्व की सहायता से पहुँच जाता है (अर्थात् बुद्धि की सहायता से जैसे हम उम अद्वैतरूप को जान लेते हैं, वैसे ही इस सात्विक प्रेमसत्व के शल पर, हमारा हृदय उस अद्वैतत्व की अनुभूति करता है)। इस प्रकार, अन्त में जाकर, दोनों पक्षों (बुद्धि पक्ष और मनःपक्ष) के व्यापारों का परस्पर सामञ्जस्य हो जाता है। (दोनों एक दूसरे के प्रतिद्वन्द्वी नहीं रहते, अपितु दोनों में सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। ज्ञान के द्वारा उस अद्वैत का ज्ञान होता है और हृदय के द्वारा उम अद्वैत का अनुभव होता है)। मानसिक और बौद्धिक पक्षों के इस सम्बन्ध के बिना मानवता की पूरी साधना नहीं हो सकती अर्थात् मन और बुद्धि के इस उपयुक्त सामञ्जस्य के बिना मनुष्यत्व का पूर्ण विकास संभव नहीं।

(ग) भाग का अवतरण परीक्षा-कोर्स से अब बाहर है।

(घ) कितना गौरवमय आज का अरुणोदय है। भगवान् सविता ! तुम्हारा आलोक जगत् का मंगल करे ! मैं आज जैसे निष्काम हो रहा हूँ।

विदित होता है कि आज तक जो कुछ किया, यह सब भ्रम था, मुख्य पानु आज सामने आई। आज मुझे अपने अन्तर निहित ब्राह्मण्य की उपलब्धि हो रही है। चैतन्यसागर निम्तरंग है और ज्ञान-व्याप्ति निमज्ज है। तो क्या मेरा कम-कुलालचक्र अपना निर्मित भाग उतार कर धर चुका? हाँ, तो प्रभात पवन के साथ, मयकी सुकामना शान्ति का आलिंगन कर रही है। देव ! आज मैं धन्य हूँ।

उत्तर—प्रस्तुत अवतरण चन्द्रगुप्त नाटक के चतुर्थ अंक और १३ वें दृश्य से लिया गया है। चाणक्य की, दारुद्र्यायन के तपोवन में स्वगत उक्ति है। चाणक्य ने अपने मय कृत्य समाप्त करके तपस्वार्थ वन का प्रहण किया है। वह अपनी प्रतिज्ञा पूर्ण कर चुका है, ब्राह्मण्य के अपमान का बदला ले चुका है। इस के अतिरिक्त चन्द्रगुप्त की राज्य-प्रतिष्ठा और भारत-रक्षा के लक्ष्य भी समस्त पूरे हो चुके हैं और इस समय उमें यह सुख अनुभूत हो रहा है, जो किसी को मीलों लम्बा कठिन मार्ग पार करके, अपने गन्तव्य स्थल पर पहुँच कर होता है। आज वह अत्यन्त निश्चिन्तता और शान्ति का अनुभव कर रहा है। उसकी इच्छा पूरी हो चुकी है और अब उसके हृदय में कोई इच्छा अवशिष्ट नहीं रही है। आज उमें ब्राह्मण की वास्तविक भावनाओं—शान्ति, क्षमा, सन्तोष, त्याग, निस्पृहता, आग्नि-आनन्द आदि—का अनुभव हो रहा है। ब्राह्मण का वास्तविक स्वरूप वस्तुतः यही होता है। अपने इसी मानसिक आनन्दानुभव का वह अपनी इस प्रपन्न-गत उक्ति में वर्णन करता है। वह पहिले किसी ध्यान में मग्न था। फिर आँस खोजता हुआ कहता है—

आज का सूर्योदय कितना गौरव-पूर्ण है ! क्योंकि आज मेरे लिए नवीन सन्तोष और तपस्यामय जीवन का प्रारम्भ हुआ है। भगवान् सविता ! (सूर्यदेव ! ) तुम्हारा प्रकाश संसार का कल्याण करे। ब्राह्मण अत्यन्त तृप्त या सन्तुष्ट होकर संसार का मंगल ही चाहा करता है। मैं आज मानों कामनारहित (इच्छा रहित) हो रहा हूँ (उसके हृदय में अब कोई कामना शेष नहीं थी। सब पूरी हो गई थीं)। आज ऐसा लग रहा है कि अब तक जो

कुछ किया था, वह सब भ्रम था, सत्य नहीं, असली चीज तो आज सामने आई है (भाव यह है कि अबतक जो कुछ किया, उसमें वास्तविक आनन्द नहीं था, कोरा भ्रम ही था। सांसारिक क्रिया-कलाप में वास्तविक सन्तोष भावना कहां? वास्तविक आनन्द या सत्य वस्तु तो आज मिली है। इतना त्याग-मय अन्तर्मुख जीवन में, संसार से विमुख होकर। आज आत्मानन्द है, उसमें क्रोध, द्वेष आदि के कारण-विशेष नहीं है शान्त है, और ज्ञान चक्षुस्वच्छ है (उसमें सांसारिक राग द्वेष के कारण मलिनता नहीं है, जो व्यक्ति को वस्तु का वास्तविक दर्शन नहीं करने देती)। तो क्या मेरा कर्म-चक्र रूपा कुम्हार का चाक अपना कर्म रूपा वर्तन बनाकर नीचे रख चुका अर्थात् कुम्हार का चाक जैसे अपने वर्तन को बनाकर नीचे रखकर शान्त हो जाता है, क्या इसी प्रकार मेरा कर्म-चक्र अपना भोग समाप्त कर चुका और इसी लिए शान्त हो चुका है) ? यदि यह ठीक है, तो आज सब की सुख-लिप्सा प्रभात-कालीन पवन के साथ शान्त है अर्थात् सबके मन अपनी-अपनी इच्छा-पूर्ति करके शान्ति का अनुभव कर रहे हैं। (चाणक्य अपनी आत्मा की शान्ति के समान ही जगत् की शान्ति का अनुभव कर रहा है, "आत्मवत् सर्व भूतेषु" के सिद्धान्त के अनुसार। प्रकृति में प्रातः कालीन शान्ति व्याप्त है, वायु शान्त है, उस सारे संयोग से चाणक्य अपनी आत्मा और जगत् दोनों में अभूत-पूर्व शान्ति का अनुभव कर रहा है)। हे देव ! आज मैं धन्य (कृत-कृत्य, अतएव पूर्ण सन्तुष्ट) हो गया हूँ।

२.—आधुनिक हिन्दी गद्य के इतिहास को किन कालों में विभक्त किया जा सकता है ? प्रत्येक काल की मुख्य प्रवृत्तियों का परिचय दीजिए।

उत्तर—आधुनिक हिन्दी-गद्य के इतिहास को प्रमुखतया चार भागों या काल-विभागों में विभक्त किया जा सकता है—प्रारम्भिक काल, भारतेन्दु काल, द्विवेदी काल और वर्तमान काल। प्रारम्भिक काल भारतेन्दु से पहिले पहिले का काल है। इस काल में हिन्दी गद्य या खड़ी बोली गद्य की नींव पड़ी थी। रीति-काल तक साहित्य में ब्रज-भाषा का ही राज्य



चलता है। पद्य में भी और गद्य में भी। पद्य-रचना में तो ब्रज-भाषा का राज्य था ही गद्य-रचना प्रायः वन्द्यी थी, बहुत थोड़ी लिखी जाती थी, उसमें भी ब्रज भाषा का ही प्रयोग होता था अधिकतर। गढ़ी-बोली प्रदेश-विशेष की भाषा थी। उस समय उस प्रदेश में तो उसका प्रयोग कोई साहित्य में करता ही तो करता ही, अन्यथा तो उसका साहित्य में चलन नहीं था। हां, इतनी यात अवश्य थी कि मुसलमानों के राज्य-विस्तार के साथ-खड़ी बोली—दिल्ली आगरे की भाषा—का प्रचार-क्षेत्र भी विस्तृत हो रहा था। वह रूप बहुत कुछ फारसी-मिश्रित हो गया था। पर था वह (खड़ी बोली ही) किन्तु उसमें साहित्य-रचना नहीं होती थी। मिलने को खुसरो, कबीर की भाषा में भी खड़ी बोली के दर्शन हो जाते हैं। वैष्णव भक्तों के दो सौ वैष्णवों की वार्ता” और ‘चारसौ वैष्णवों की वार्ता में भी खड़ी बोली के अच्छे रूप के दर्शन हो जाते हैं। कविवर गगंभाट ने भी खड़ी बोली लिखी थी। जटमल ने भी लिखी और भा. किशो ने लिखी होगी किन्तु विशेष रचना खड़ी बोली की इस काल को उपलब्ध नहीं होती, खड़ी बोली के इस समय तक दो रूप प्रचलित हो चुके थे। एक ऐसा रूप था, जो फारसी-मिश्रित था और जिसे उर्दू कहा जाने लगा था, जिसका साहित्य में यवन-द्वार के प्रभाव में सर्वत्र प्रचुर प्रयोग होने लगा था और इसीलिए जिसका विकास और परिष्कार भी विशेष हो चुका था, और दूसरा रूप संस्कृत-मिश्रित था, जो राज्याश्रय के अभाव में केवल धर्माश्रित होकर जोरित था। यह संस्कृत-प्रधान भाषा हिन्दुओं की सामान्य शिष्ट भाषा थी, धार्मिक कथा वार्ता, उपदेश व्याख्यान आदि में इसी का प्रयोग हिन्दु लोग करते थे, किन्तु व्यवहार में हिन्दू लोग भी अधिकांश में उर्दू फारसी का व्यवहार करते थे। साहित्य में भी ब्रजभाषा के सामने इसकी प्रतिष्ठा नहीं थी। फलतः यह अविकसित, अव्यवस्थित दशा में रही। इस में ब्रजभाषा का भी प्रभाव रहता था, अन्य प्रान्तीय अवधी आदि भाषाओं के शब्दों का भी प्रयोग रहता था। ऐसी दशा थी इसकी। इस प्रकार मुस्लिम शासन में खड़ी बोली दो रूपों में आगई थी। अंग्रेजी शक्ति के विस्तार के सामने, जब मुस्लिम साम्राज्य उखड़ने लगा और मुस्लिम शक्ति के केन्द्रभूत स्थान दिल्ली आगरे से उजड़

कर प्रमुख व्यक्ति, व्यापारी, सेठ साहूकार आदि यहां से भागकर अन्य प्रदेशों में जाने लगे तो उस समय यहां की बोली—खड़ी बोली — का क्षेत्र और भी विस्तृत हुआ, परन्तु साहित्य-रचना अथ भी विशेष प्रारंभ नहीं हां, धार्मिक ग्रन्थ दो चार लिखे गये। उनमें पटियाला निवासी राम प्रसाद 'निरंजनी' का लिखा

'भाषा योग वाशिष्ठ', बसवा निवासी पं० दौलतराम लिखित जैन पद्म पुराण का भाषानुवाद प्रमुख रचनाएँ हैं। इनमें भी योग वाशिष्ठ की भाषा खड़ी बोली का खासा व्यवस्थित रूप है। ये कोई विशेष साहित्यिक रचनाएँ नहीं हैं। तो भी इनसे इतना अनुभव अवश्य हो जाता है कि खड़ी बोली का साहित्य में प्रयोग होने की नींव पड़ गई थी। अंग्रेजी राज्य की नींव जमत ही देश भाषा के उत्थान में कुछ सहायता मिलती है। अंग्रेजों के सामने भारतीय समाज में उस समय देश-भाषा खड़ी बोली के दो रूप प्रचलित थे—हिन्दी खड़ी बोली और उर्दू। उन्होंने समझ लिया था कि उर्दू यहाँ की वास्तविक देशभाषा का रूप नहीं है, पर वह कचहरियों, अदालतों, और सरकारी क्षेत्रों में प्रधानतया प्रचलित थी। अतः उन्हें हिन्दी और उर्दू दोनों को प्रोत्साहन देना पड़ा। जब देश भाषाओं के सीखने और सिखाने के लिए विद्यालयों में हिन्दी-गद्य की पुस्तकों की आवश्यकता हुई तो एक भी पाठ्य-ग्रन्थ होने योग्य पुस्तक नहीं मिली। योग वाशिष्ठ और पद्म पुराण के उपरान्त अन्य विशेष पुस्तकें दो और लिखी गई थीं, हिन्दी खड़ी बोली गद्य में—मु० सदासुखलाल का सुख सागर और इंशा अल्ला खाँ की रानी केतकी की कहानी। मु० मद्रासुखलाल की भाषा शुद्ध मस्कृत-प्रधान और पण्डिताऊ ढग का थी, उसमें प्रचलित उर्दू शब्दों और मुहावरों के परित्याग से उतनी व्यावहारिकता नहीं थी कि वह प्रत्येक विषय के योग्य हो सके, परन्तु गभीर धार्मिक आदि विषयों के लिए वह उपयुक्त भाषा थी। उधर इंशा की भाषा विशेष आदर्श लेकर लिखी गई थी। इंशा ने अहद किया था कि वह अपनी भाषा में हिन्दी या हिन्दीवा का छोड़कर अन्य मस्कृत, ब्रज भाषा, अवधी आदि एवं उर्दू फारसी की पुट नहीं आने देंगे।

अतः वह भाषा भी, अपेक्षाकृत अधिक व्यावहारिक होती हुई भी, सभी विषयों के उपयुक्त नहीं थी। उस समय न तो कोई उपयुक्त पाठ्य ग्रन्थ ही उपलब्ध था और न कोई सर्व-ग्राह्य उपयुक्त हिन्दी गद्य शैली ही उपलब्ध थी। इस परि-स्थिति में, फोर्ट विलियम्स कालेज के प्रिंसिपल गिल क्राइस्ट ने लल्लूलाल और सद्दल मिश्र को पाठ्य ग्रन्थ तैयार करने की आज्ञा दी। लल्लूलाल ने उर्दू और हिन्दी दोनों प्रकार की पाठ्य पुस्तकें लिखीं। उर्दू में वेताल पञ्चीमी और हिन्दी में प्रेम-सामर नामक पुस्तकें लिखीं। इन्होंने अपनी खड़ी बोली को फारसी उर्दू से बहुत दूर रखने का प्रयत्न किया, उर्दू फारसी के शब्द ही नहीं आने दिये, मुहावरों का भी प्रयोग नहीं किया। इसके विपरीत संस्कृत और उसमें भी अधिक ब्रजभाषा का विशेष सहारा लिया। उसमें ब्रजभाषा-पद्य की सी सभी विशेषताएँ आगई हैं, केवल छन्दों को छोड़कर। इसमें यह खड़ी बोली गद्य की अपेक्षा ब्रजभाषा-गद्य ही अधिक प्रतीत होती है। सद्दल मिश्रने नामिकेतोपाख्यान लिखा। इनकी भाषा अपेक्षाकृत अधिक व्यावहारिक है, उसमें संस्कृत प्रधान है, किन्तु प्रचलित उर्दू शब्दों और मुहावरों का भी उचित प्रयोग किया गया है। पर उसमें भी पूर्वीपन बहुत आगया है। इन्होंने पूर्वी शब्दों और क्रियाओं का प्रयोग विशेष किया है। इस प्रकार, इस समय खड़ी बोली गद्य की कई शैलियाँ सामने आती हैं। व्यवस्थित और सर्व स्वीकृत कोई एक शैली प्रतिष्ठित नहीं होती। इनसे आगे के काल में दो अन्य प्रमुख और प्रयत्न गद्य लेखक होते हैं—राजा शिव-प्रसाद नितारे हिन्द और राजा लक्ष्मणसिंह। उस समय तक हिन्दी उर्दू का विरोध कुछ उग्र हो जाता है। मुसलमान हिन्दी का स्पष्ट विरोध करते हैं और उसे गवारू भाषा कहते हैं। शिक्षा-संस्थाओं में स्वीकृत कराने में बाधा उपस्थित होती है। राजा शिव प्रसाद प्रथम संस्कृत प्रधान सदा-सुखलाल और सद्दल मिश्र के सिद्धांतों के मानने वाले थे, परन्तु बाद में फारसी-प्रधान भाषा के पक्षपाती बने। इनकी प्रारंभिक पुस्तकें मानव धर्म सार और अन्यों जो कि इन्होंने स्कूलों के लिए पाठ्य ग्रन्थों के रूप में लिखीं

थीं, मैं संस्कृत-प्रधान गद्य है, किन्तु चाद के इतिहास-तिमिर-नाशक ग्रन्थ और बनारस अखबार में नागरी अक्षरों में उन्होंने उर्दू लिख मारी । उनके विपरीत राजा लक्ष्मणसिंह ने संस्कृत के शकुन्तला आदि नाटकों का अनुवाद किया तो संस्कृत-प्रधान शुद्ध शैली को अपनाया, जिसमें उर्दू फारसी के शब्द नहीं हैं । किन्तु इनमें फारसीपन के स्थान में पूर्वीपन आ गया है । ये भाषा की शुद्धता के पूर्ण पक्षपाती थे और उर्दू और हिन्दी की ये ही विशेषताएं घताने थे कि एक फारसी प्रधान है और दूसरी संस्कृत-प्रधान । इत्याद्यों के धार्मिक प्रचार ने भी हिन्दी के रूप को ही ग्रहण किया । उन्होंने शुद्ध पण्डिताऊ हिन्दी में ही इमार्ह धर्म के अनेक ग्रन्थ और पैम्फलेट आदि लिखे । इमार्ह धर्म के बढ़ते हुए प्रचार को रोकने के लिए बंगाल में ब्रम्ह समाज की स्थापना हुई । राजा राम मोहन राय ने वेदान्त सूत्रों का हिन्दी में अनुवाद किया । उसमें संस्कृत प्रधान है, बंगला का भी प्रभाव है । पश्चिमोत्तरीय प्रदेश में आर्य समाज के प्रचार से भी हिन्दी के प्रचार में सहायता मिली । सत्यार्थ प्रकाश हिन्दी में ही लिखा गया । आर्य समाज के व्याख्यान उद्देश्य शान्त्रार्थ आदि हिन्दी में ही होते थे । फल-स्वरूप हिन्दी-प्रचार के लिए कई शक्तियां उत्थित हो गई थीं । छापाखानों के प्रचार ने भी हिन्दी-प्रचार में विशेष योग दिया । इस प्रकार, भारतेन्दु में पहिले पहिले, हिन्दी-गद्य का प्रचार होने लगा था, उसमें अनेक पुस्तकें भी निकल चुकी थीं और उसका प्रचार उत्तरोत्तर विकासमुख था । जो कमी थी वह किसी व्यवस्थित और सर्व-स्वीकार्य आदर्श रूप की थी और विभिन्न विषयों को गद्य-साहित्य में स्थान देने की थी । इसी समय हिन्दी के सौभाग्य में इस क्षेत्र में भारतेन्दु याचू हरिश्चन्द्र का उदय होता है ।

भारतेन्दु विशेष शक्तिशाली महापुरुष थे । उनका प्रयत्न हिन्दी-साहित्य का सर्व-मुख उत्थान करने के लिए था । विशेषतः गद्य के लिए तो उनका व्यक्तित्व अति सौभाग्यप्रद रहा । भारतेन्दु से प्रथम गद्य का प्रचार तो निःसन्देह होने लगा था, गद्य में अनेक पुस्तकें भी लिखी जा चुकी थीं, चाहे उनका महत्व साहित्यिक दृष्टि से कुछ भी क्यों न हो, गद्य की शैलियां कई प्रकार की सामने आ चुकी थीं, चाहे उनमें से आदर्श कोई भी नहीं थी, पर शैली-विषयक मत-भेद चला आ ही रहा था, उसका अन्त नहीं हुआ था, जिससे आगे के

लेखकों के लिए बड़ी दुविधा उपस्थित थी कि कौनसे मार्ग का अवलम्बन किया जाय। भारतेन्दु ने सर्व-प्रथम इस दुविधा को मिटाया। पूर्व प्राप्त गद्य-शैलियों की समस्त सद् विशेषताओं को लेकर, उन्होंने एक ऐसी सर्व-ग्राह्य, सभी विषयों के उपयुक्त, व्यावहारिक रूप लिये और आदर्श-भूत ऐसी गद्य-शैली का रूप उपस्थित किया कि वास्तविक रूप से उन्हें ही खड़ी बोली गद्य का प्रवर्तक कहा जाता है हिन्दी-साहित्य के इतिहास में। उनका व्यक्तित्व भी अत्यन्त प्रबल और प्रभावशाली था। अपने समय के वे साहित्यिक क्षेत्र के नेता थे। उनकी शैली सबकी आदरणीय बनी। भारतेन्दु के गद्य का सर्व प्रथम व्यवस्थित और आदर्श रूप हरिश्चन्द्र-चन्द्रिका में दृष्ट हुआ उसी को आदर्श मान अन्य लेखक, उसी के आधार-भूत सिद्धान्तों पर चले भारतेन्दु की प्रधान शैली में श्रेष्ठ गद्य के सभी गुण हैं। वह प्रधानतय संस्कृत के आश्रित है, क्योंकि संस्कृत के बिना उसमें सामर्थ्य और विकास नहीं आ सकते, न वह गम्भीर विषयों के प्रतिपादन के ही योग्य हो सकता है। किन्तु साथ ही अन्य भाषाओं के भी प्रचलित शब्दों और मुहावरों को उन्होंने तिरस्कार नहीं किया है। ऊर्दू फारसी के प्रचलित शब्दों से उन्होंने —लल्लुलाल, राजा लक्ष्मणसिंह की तरह—कट्टर विरोध नहीं दिखाया किन्तु साथ ही राजा शिवप्रसाद के समान हिन्दी अक्षरों में उर्दू लिखने का भी उन्होंने ग्राह्य नहीं समझा। इसी प्रकार इंशा के समान अन्य भाषा की पुष्ट अपनी भाषा में न आने देने की भी उन्होंने प्रतिज्ञा नहीं की थी लल्लुलाल एवं सद्गल मिश्र के समान ब्रज-भाषा और पूर्वी प्रभाव भी उनकी भाषा में नहीं आया है। इन सब के दोषों से बचकर, और इन सब सद् विशेषताओं को लेकर, उन्होंने एक अत्यन्त व्यवस्थित और आदर्श गद्य शैली की प्रतिष्ठा की थी, जिसमें, रुचिरता, मधुरता, गंभीरता के साथ व्यावहारिकता भी पूर्ण मात्रा में है। उनके नाटकों में हिन्दी गद्य का वास्तविक रूप दृष्टिगत होता है। वैसे, विषयानुरूप उनकी कई प्रकार की शैलियाँ दिख देती हैं, किन्तु इन सब में एक मुख्य आदर्श गद्य का रूप है, जो आगे लेखकों द्वारा गृहीत हुआ। भारतेन्दु की साहित्यिक मण्डली से भी एक उत्कृष्ट गद्य-लेखक निकले। उन लोगों की शैली में मुख्यतः भारतेन्दु के आदर्श

का ग्रहण होने पर भी अपनी अपनी व्यक्तिगत विशेषताएं हैं, कई लेखकों की तो विषयानुरूप दो दो, तीन तीन, शैलियां हैं। भारतेन्दु का ध्यान गद्य की रूप-प्रतिष्ठा की ओर जैसे गया था, वैसे ही साहित्य के विविध अंगों की पूर्ति की ओर भी गया था। फलतः उनके युग में साहित्य के अनेक अंगों की पूर्ति के प्रयत्न हुए। पद्य-रचना तो अद्य भी ब्रजभाषा में ही होती थी, किन्तु गद्य के अनेक अंगों का विकास करने का प्रयत्न किया गया। भारतेन्दु स्वयं कवि थे, एक उत्कृष्ट नाटककार थे, आलोचक और प्रबन्धक भी किसी हद तक थे। उन्होंने प्रधानतया नाटक लिखे। नाटकों के विविध विषय हैं, जिनमें सामाजिक समस्याओं में लेकर स्वदेशीय समस्याएं भी चित्रित हुई हैं। इतिहास भी उनके नाटकों का विषय बना है। इनके अतिरिक्त इनकी मण्डली में अनेक नाटक-कार, कहानी उपन्यास लेखक, आलोचक, प्रबन्ध लेखक, आदि हुए, जिन्होंने गद्य-साहित्य के विविध अंगों की पूर्ति की चेष्टा की। उनके साथ ही दैनिक, मासिक, साप्ताहिक आदि पत्र व पत्रिकाएं भी बहुव निकलीं। इस प्रकार से, भारतेन्दु युग में, जहां खड़ी बोली-गद्य के एक आदर्श रूप का निर्माण होता है, उसकी प्रतिष्ठा होती है, उसके प्रचार के लिए आन्दोलन होता है, वहां गद्य-साहित्य के विविध अंगों की रचना भी इस काल में प्रारब्ध हुई। जीवन के विभिन्न विषय साहित्य में स्थान पाते रहे।

किन्तु, इतना कुछ हो जाने पर भी इस काल में हिन्दी-गद्य के विकास के संबंध में कुछ त्रुटियां रह जाती हैं। इस समय गद्य के आदर्शरूप की प्रतिष्ठा हो जाने पर भी, उसमें व्याकरण-व्यवस्था नहीं थी, व्याकरण-संबन्धी नियम स्थिर नहीं किये गये थे। पदावली अपरिष्कृत थी। शब्दों के रूप-निर्माण लेखक-गद्य यथेच्छ कर लेते थे। विभक्ति, विशेषण, क्रिया, प्रत्यय आदि लगाने बनाने के नियम नहीं बन पाये थे, शब्द भी अपरिष्कृत रूप में आते थे, कर्कशता की मात्रा विशेष थी मधुरता और कोमलता पर्याप्त-मात्रा में नहीं थी। साथ ही, उसमें विराम-चिह्नों आदि की भी कोई व्यवस्था नहीं थी, इससे वाक्यों का संबन्ध बिठाने में बड़ी कठिनाई थी। शैली-निर्माण हो जाने पर भी, शुद्धता, व्यवस्था और परिष्कार की कमी पूरी नहीं होती। साहित्य में भी विविध अंगों की रचना होने लग पड़ने

पर भी, उनमें गम्भीरता, विविधता और आधुनिक दृष्टिकोण का प्रभाव था। उस समय गद्य में वस्तुतः विदग्ध-साहित्य बनता है, गम्भीर साहित्य का निर्माण नहीं होता। ये सब कमियाँ आचार्य श्री द्विवेदी जी के काल में पूरी होती हैं।

द्विवेदी जी ने सरस्वती-पत्रिका के सम्पादन काल में हिन्दी की सेवा का ही ध्येय रखा। भाषा-विषयक त्रुटियों की पूर्ति उनका लक्ष्य बना उन्होंने सरस्वती में शालोचना-प्रत्यालोचनाएं करके, लेख नियन्त्रण आदि लिखकर, भाषा-विषयक दोष दिखाने का कार्य किया। साथ ही व्याकरण के नियम भी निर्धारित किये, शौचित्य, तर्क और पाण्डित्य के बल पर। विराम-चिह्नों आदि की व्यवस्था की और ध्यान आकृष्ट किया और उसकी व्यवस्था भी बनाई। लेखकगण अथ शुद्धता, व्यवस्था और परिष्कार की ओर विशेष चौकन्ने थे। द्विवेदी जी के काल में ही उनकी प्रेरणा और प्रभाव में हिन्दी का एक वृहद् व्याकरण भी बनाया गया कामता प्रसाद गुरु द्वारा। हिन्दी की पदावली के भी परिष्कार की ओर ध्यान दिया गया। पदावली में संस्कृत का विशेष आश्रय रहा वेमे हिन्दी की पदावली पर, बंगला मराठी, गुजराती, पंजाबी आदि प्रत्येक का कुछ न कुछ प्रभाव पडा है। इस कार्य में फारसी का सहयोग भी रहा है। गद्य की इस शुद्धता, व्यवस्था और परिष्कृति के साथ साथ गद्य-साहित्य के सभी अंगों की पूरी पुष्टि हुई। कथा, कहानी, उपन्यास, नाटक, शालोचना, प्रबन्ध आदि कोई भी अंग अछूता नहीं बचा। अर्थ, नीति विज्ञान, दर्शन, धर्म, समाज इतिहास आदि सभी विषय साहित्य में आये। मौलिक रचनाएं भी हुईं, अनुवाद भी बहुत हुए। अनेक प्रकार से हिन्दी-साहित्य की विस्तृति और श्री-वृद्धि करने की ओर ध्यान दिया गया। हम समय एक विशेष बात और होती है, जो इससे पहिले के युग में नहीं हुई थी, खड़ी बोली का इस समय पद्य में भी अधिकार जम जाता है। गद्य और पद्य दोनों में खड़ी बोली का सर्व-सम्मत प्रयोग होने लगता है। इस प्रकार इस युग में गद्य और पद्य की एक भाषा हो जाती है, ब्रज-भाषा-युग समाप्त हो जाता है। इस समय भाषा संस्कृत-

प्रधान, किन्तु अन्य भाषाओं के भी सुप्रचलित शब्दों का ग्रहण करती हुई, मुहावरेदार, भाव-प्रकाशन और भावाभिव्यंजना में समर्थ होती है। किन्तु थोड़ी कर्कश अब भी रहती है।

इसके बाद के युग में, इसी गद्य में और भी परिमाजन और परिष्कार आ जाता है, उममें मधुरता, कोमलता, लक्षणा और अभिव्यंजना की शक्ति विशेष आ जाती है। वह किसी भी बात में कम नहीं रहती। उस पर अंग्रेजी का भी प्रभाव पड़ता है। अभिप्राय यह है कि भाषा-सौन्दर्य की कमी इस युग में पूरी हो जाती है। रूप प्रतिष्ठा, भारतेन्दु काल में और व्यवस्था और परिष्कार द्विवेदी काल में होते हैं। किन्तु सौन्दर्य, मार्दव, माधुर्य, लक्षणा, अभिव्यंजन आदि गुणों का समावेश खड़ी बोली में नर्तमान काल में ही होता है। इस युग में भाषा अपने पूर्ण-शैव्य सौन्दर्य में खिल उठती है। उसका साहित्य भी उन्नत होता है। गद्य-साहित्य का निर्माण नवीन पाश्चात्य पद्धति और विचारों से प्रभावित होकर होता है। उममें मौलिकता की वृद्धि होती है। कथा, कहानी, उपन्यास, नाटक, प्रबन्ध, आलोचना, इतिहास, कोष, व्याकरण, भाषा-विज्ञान आदि सभी अंगों पर विविध, गम्भीर, उच्च कोटि की रचनाएँ होती हैं।

हिन्दी-गद्य के विकास को इतने ही युगों में विभक्त किया जा सकता है और यही उपयुक्त उसकी प्रमुख विशेषताएँ हैं। इसके बाद में तो हिन्दी गद्य के एक अन्य रूप—हिन्दुस्तानी—की कल्पना और होती है। यह कल्पना राष्ट्रीय परिस्थिति की आवश्यकता को देखते हुए कांग्रेस द्वारा की गई थी, किन्तु इसका पूर्णतया ग्रहण न हिन्दुओं ने किया और न अन्य मुस्लिम आदि जातियों ने ही किया। हममें मुसलमानों को सन्तुष्ट करने के लिए फारसी-शब्दों का विशेष प्रयोग होता है, लहजा भी उर्दू के ढंग का होता है, अतः इसे यदि उर्दू का ही जरा नर्म रूप कहें तो गलती नहीं है। किन्तु अब तो इसका प्रश्न ही नहीं रहा है, हिन्दी को राष्ट्र-भाषा स्वीकृत कर लेने पर।

३.—बालकृष्ण भट्ट तथा बालमुकुन्द गुप्त के निबन्धों की तुलना-त्मक समीक्षा कीजिए।



उत्तर—देखिये साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४ मंघत् २००१ प्रश्न २ पृष्ठ प्रश्न ६ तथा साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४ मंघत् २००३ प्रश्न २ पृष्ठ प्रश्न ७ ।

४.—“यदि गद्य कवियों या लेखकों की कर्मौटी है तो निगन्ध गद्य की कसौटी है। भाषा की पूर्ण शक्ति या प्रकाम निबन्धों में ही सबसे अधिक संभव होता है।”

इस कथन की आलोचनात्मक व्याख्या करने हुए पं० रामचन्द्र गुप्त के निबन्धों के महत्व को स्पष्ट कीजिए ।

उत्तर—“गद्य कवीनां निकषं वदन्ति” के आधार पर कहीं गई श्री युक्त जी की यह उक्ति सर्वथा उचित है। कवि में कितना कवित्व या कितनी सामर्थ्य है इसका अन्दाज करने की कर्मौटी गद्य है। छन्दो-बद्ध कान्य में कवि को संगीत के सौन्दर्य और माधुर्य का सहारा भी रहता है। अथवा ही छन्दोबद्ध या संगीत-बद्ध भावों में चमत्कार की मात्रा विशेष हो जाती है। गद्य में कवि के लिए वह सहारा नहीं रहता। वहाँ तो कवि को संगीत-रहित गद्य में ही अपना कवित्व दिखाना पड़ता है। गद्य भी यदि वह वैसी ही रोचक, कोमल, मधुर और संगीतमय सी लिख सकता है, जिसमें कि उसका कवित्व प्रमक उठे, तब तो वह मत्कवि है उसमें चान्तविक कवित्व-सामर्थ्य है। अन्यथा नहीं। अतः कवि की कवित्व शक्ति को दिखाने की कर्मौटी गद्य है। इसी प्रकार निबन्ध गद्य की कसौटी है। नाटक, उपन्यास, कहानी, कान्य आदि में कथा या कवित्व-जन्य स्वरस्य रहता है, भाषा यदि परिमार्जित न भी हो, तब भी अखरती नहीं, उस रस में यह टोप डूब जाता है। किन्तु निबन्ध में, ऐसा कोई भी रस नहीं रहता। वहाँ तो लेखक को प्रधानतया अपनी वर्णन शैली या विषय की रोचकता पर ही प्रधानतया निर्भर करके चलना पड़ता है। उसमें किसी वर्णनीय विषय के वर्णन की, किसी निरूपणीय विषय-के निरूपण की, किसी आलोच्य विषय के आलोचन की, किसी चित्रणीय विषय के चित्रण की, अद्भुत सामर्थ्य होनी चाहिये, तभी वह अपने निबन्ध को आकर्षक और रोचक बना सकेगा। किन्तु ये सामर्थ्य होने पर भी प्रबन्ध लेखक का यदि अपनी गद्य पर पूर्ण स्वत्व

चा अधिकार नहीं होगा, तब तक वह अपने उद्देश्य में सफल नहीं हो सकता। उसकी भाषा सामर्थ्यवती होनी चाहिये, उसमें वर्णन, चित्रण अभिव्यञ्जन आदि के साथ भाषा-मौन्दर्य की भी प्रचुर मात्रा होनी चाहिये, तभी निबन्ध पूर्णतया चमत्कार कर सकेगा। अतएव कहा गया है कि निबन्ध गद्य की कमीटी है, क्योंकि निबन्ध में पता लग जाता है कि लेखक का अपनी गद्य भाषा पर कितना अधिकार है।

उपर्युक्त गद्य विषय की विशेषता शुक्ल जी की गद्य में पूर्णतया उपलब्ध होती है। शुक्ल जी अधिकतया एक उत्कृष्ट कोटि के समालोचक, इतिहास-लेखक एवं विचारक हैं। इनके विषय गम्भीर होते हैं। हिन्दी-साहित्य के इतिहास एवं आलोचन से लेकर गंभीर दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक विषयों पर इन्होंने बड़े बड़े ग्रन्थ और निबन्ध लिखे हैं। इनके निबन्ध चिन्तामणि नाम से कई भागों में संग्रहीत हैं। उनके विषय प्रधानतया गंभीर-चिन्तन-पूर्ण हैं। अतएव उनके निबन्ध विचारात्मक और आलोचनात्मक श्रेणी में आते हैं। विचार-गाम्भीर्य, विचार-बाहुल्य और विचार-उच्चता उनकी प्रमुख विशेषता है। विचार प्रत्येक पैरे में खूब ठूस ठूसकर भरे होते हैं। एक भी वाक्य व्यर्थ का नहीं होता। विचार एवं तर्क क्रमशः खूला-बद्ध चलते हैं। शुक्ल जी लेखिनी उस समय उठाया करते थे, जब इनके मस्तिष्क में किसी विषय पर विचार इतने संग्रहीत हो जाते थे, कि उनको व्यक्त किये बिना ये रह नहीं सकते थे। उम्र समय वे विचार क्रम-बद्ध, शांत भाव से, स्वाभाविक रूप से, ऐसे व्यक्त होते हैं, जिससे यह प्रतीत होता है मानो कोई स्वयं ऊँचे ऊँचे विचार कर रहा हो। विचारों के इस स्वाभाविक प्रकाशन से, पाठक को उनके समझने में विशेष कठिनाई नहीं पड़ती। जहाँ कहीं साधारण पाठक के लिए कुछ दुरूहता उनमें प्रतीत होती भी है, वह प्रधानतया विचारों की उच्चता और गहनता के कारण ही है। शुक्ल जी बड़े प्रकारण्ड पण्डित, अद्भुत प्रतिभा-मम्पन्न व्यक्ति थे। अतएव उनके निबन्धों में भी उनका यही गम्भीर विद्वत्तापूर्ण व्यक्तित्व प्रति-फलित हुआ है। उनके निबन्ध गम्भीर और उच्च कोटि के विचारात्मक निबन्धों के आदर्श-भूत हैं।

उनकी गद्य-शैली भी उनके विषयानुरूप अत्यन्त गम्भीर है। वाक्य बड़े बड़े होते हैं, पर उनमें अत्यन्त नमी नहीं मिलती। वाक्य-याचना अत्यन्त सुगठित और व्यवस्थित है। आश्चर्यकतानुरूप छोटे छोटे वाक्य भी शुक्ल जी लिखते हैं। किन्तु प्रधानता विषय की गम्भीरता के अनुसार बड़े बड़े वाक्यों की ही होती है, जिन्हें समझने में पाठक को विशेष धाधा नहीं होती। शैली अत्यन्त सज्जित होती है, किन्तु विषय की प्रगटता और स्पष्टता कहीं नहीं छूटती। शुक्ल जी अधिक से अधिक और गम्भीर से गम्भीर विचारों को भी सज्जित और स्पष्ट, शुद्धता-पूर्ण शैली में व्यक्त करने में पूरे सिद्धहस्त हैं। वे समासशैली के पक्षपाती हैं, किन्तु विषय की स्पष्टता के लिए व्यास शैली को भी अपनाते हैं। किसी विषय की मिथि या उसका स्पष्टन करने के लिए ये तर्कों की शृंगला बाध देते हैं और अन्त में बड़ी स्वाभाविक गति से, बिना परिश्रम के पाठक को निष्कर्ष पर पहुँचा देने हैं। ये पूर्व कुछ एक पंक्तियों में विषय का साधारण संक्षिप्त रूप देकर, फिर उसकी विशद व्याख्या में प्रवृत्त हो जाते हैं। भाषा पर इनका पूर्ण स्वयं है, वह इनके तर्कों, विचारों एवं प्रतिभा का पूर्णतः उपयुक्त वाहन है। उसमें अर्थ को सामर्थ्य और स्पष्टता अभिव्यक्त करने की पूर्ण सामर्थ्य है। उसमें भाषा-गत कृत्रिम सौन्दर्य, बाह्य नडक भडक चाहे नहीं हैं, परन्तु वह अत्यन्त स्वाभाविक, तथ्य-वर्णनात्मक और अत्यन्त सामर्थ्य-वती है। विषय के निरूपण, वर्णन, एवं आलोचन में इनकी गद्य भाषा विषयानुरूप होकर चलती है। उसमें गिथिलता, अव्यवस्था नहीं है। विषय का स्पष्ट स्वरूप उपस्थित करती है। किसी श्रेष्ठ गद्य की, लक्षणाव्यञ्जनात्मक विशेषता, गठन एवं व्यवस्था उसमें पूर्णतया मिलती है। गंभीर से गंभीर और उच्च से उच्च विषय में भी उसकी गति निर्बाध रहती है, कुण्ठित नहीं होती। अतः शुक्ल जी, जैसे, गंभीर विचारात्मक नियन्ध लिखने के लिए सर्व-नसिद्ध हैं, वैसे ही गंभीर कोटि की अत्युत्कृष्ट और सामर्थ्य-शालिनी गद्य भाषा लिखने के लिए भी प्रख्यात हैं।

विषय की इस उच्चता, गम्भीरता और भाषा की इस सामर्थ्य के स्वर्ण-संयोग से शुक्ल जी के निबन्ध विचारात्मक श्रेणी के आदर्श-भूत हैं। इस श्रेणी में इनसे अच्छा नियन्ध-कार अन्य कोई नहीं माना जाता। निबन्ध-

साहित्य में इनके निबन्धों का, अपने क्षेत्र में, सर्वोच्च स्थान है। वे हिन्दी-साहित्य की अत्यन्त मूल्यवान् सम्पत्ति हैं, जिनके बल पर हिन्दी-निबन्ध-साहित्य किसी भी उन्नत भाषा के निबन्ध-साहित्य की प्रतिस्पर्धा कर सकता है।

अथवा

निम्नलिखित किन्हीं दो निबन्धों में व्यक्त लेखक के प्रधान विचारों की समीक्षा कीजिए—

(क) लोभ और प्रीति, (ख) कविता क्या है, (ग) साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद, (घ) कान्य में प्रकृति-दृश्य।

उत्तर—(क) लोभ और प्रीति, लेखक के गत से एक ही वृत्ति के दो नाम हैं। उनका अनुभूति क्षेत्र, विकास का क्रम, विकास आदि एक ही ढंग के हैं।

केवल अपने विषय के आधार से दोनों के दो नाम पड़ते हैं। किसी आनन्द-दायक अथवा सुन्दर वस्तु के अभाव में उसकी प्राप्ति की इच्छा और प्राप्त हो जाने पर उसकी रक्षा की भावना से ही दोनों का उदय होता है। दोनों का मूल एक है, दोनों के चिन्ह और स्वरूप प्रायः एक से हैं। आगे शुक्ल जी ने इस लोभ वृत्ति और प्रीति का मनोवैज्ञानिक विवेचन किया है।

किसी सुन्दर वस्तु की प्रशंसा सुनकर, उसके अभाव में उसकी प्राप्ति की इच्छा होना लोभ का उदय है। उस आकर्षक वस्तु को प्राप्त करने या उसका सामीप्य प्राप्त करने की इच्छा प्रबल होती है। जब वह मिल जाती है, तो फिर उसको लोभी जाने नहीं देना चाहता, उसकी रक्षा की चिन्ता उसे हो जाती है। इन दोनों ही रूपों में लोभ की वृत्ति प्रकट होती है। किन्तु प्रीति के विपरीत यह लोभ वृत्ति सामान्य के प्रति होती है। जिसको रुपये का लोभ है, उसे वह किसी भी रूप में मिल जाय, नोट रूप में, रेजगारी के रूप में, उसके लिए कोई अन्तर नहीं। यह सामान्य वृत्ति है। किन्तु कुछ लोग केवल मिट्टा ही चाहते हैं, साक्षात् रूपया, यह उनके शौक में या रुचि में समाविष्ट हो जाता है। किसी को स्त्रियों का लोभ है, उसे सुन्दर असुन्दर किसी भी स्त्री मिल जाय, प्रसन्न होगा। किन्तु किसी को किसी एक

विशिष्ट की ही चाहना है, वह लोभ नहीं प्रीति होगी। प्रीति सदैव विशेषोन्मुख होगी। कोई सिगरेट का लोभी है तो वह प्रत्येक प्रकार की सिगरेट ले लेगा, वह लोभ है। किन्तु कोई 'लेयर या कैंची ही चाहता है, वह भाव लोभ के अन्दर नहीं आयेगा, वह उमकी ललक या गौक ही कहलायगा। यह लोभ की आधारण वृत्ति है। किन्तु जहाँ यह बढ़कर अन्यों के लिए कष्टप्रद हो जाती है अथवा अन्यों के स्वार्थ में व्याघात करने लगती है, तब निन्दनीय बन जाती है। रुपये का लोभ सभी को होता है, क्योंकि रुपया आराम और सुख का सबसे प्रधान साधन है, अतः सभी, उसके स्वरूप में कोई विशेष मौन्दर्य और आकर्षण न होने पर भी, उसके लिए लालायित रहते हैं। किन्तु जब यह लोभ इतना बढ़ जाय कि उसके सामने मानव की अन्य समस्त सद्भावनाएँ दब जाय, तो वह लोभ वृत्ति अधम है। ऐसा लोभी वस्तुतः मृतवत् है। उसके लिए माध्य पैसा ही हो जाता है। स्वार्थ की यह अतिमात्रा, जो कि अन्यों के स्वार्थ की हानि करने लगती है, वस्तुतः लोभी की निन्दा का कारण बनती है। लोभी अपने लोभ की वस्तु को यदि पूर्णतः अपने लिए ही न चाहे, अन्यों को भी अवकाश दे, तो वह निन्दनीय नहीं रहता। कोई उस सुन्दर वस्तु पर इतना अधिकार चाहता है कि जितना और चाहते हैं और कोई इतना कि अपना एक स्वत्व। इन दोनों ही भावनाओं से अन्तर आ जाता है। लोभ की वस्तु मिल जाने पर भी कोई उसे अपनी छाती के नीचे ही दबाकर रखना चाहता है और कोई दूसरे के द्वारा भी उसकी रक्षा में कोई हानि नहीं समझता। कोई अपने बागीचे में सैर करने का अपना ही अधिकार मानता है और कोई सबको भी अधिकार देना चाहता है। लोभ का पहिला रूप निन्दा या संघर्ष का कारण बनता है और दूसरा नहीं। घर, अपने मुहल्ले, गांव, देश आदि का लोभ इसी प्रकार का होता है। इनकी व्यक्ति रक्षा चाहता है, क्योंकि वे उस को प्रिय हैं, इसलिए वह इनका लोभी है। किन्तु इस वृत्ति में यदि इतना स्वार्थ आ जाय कि अन्य घर, गांव, देश आदि के अहित करने पर उतर आय, तो यह निन्दनीय है। जिनका विश्व ही अपना है, उनमें दृष्टिकोण का यह संकोच नहीं होता, अतएव वे संघर्ष का कारण नहीं बनते। एक

लोभ में प्रतिहिंसा की भावना भी हो जाती है । ऐसा लोभी किसी लोभ की वस्तु को, अपने को मिलती न देखकर, इसलिए तोड़ देता है कि वह किसी और को भी न मिले, यह सच्चा लोभ नहीं । सच्चा लोभ अपने लोभ की वस्तु को नष्ट नहीं देखना चाहता, वह उसे जहां कहीं भी वर्तमान देखना चाहता है । किसी को ऐतिहासिक स्थानों से बहुत प्रेम है, वह उनका सान्निध्य या लाभ चाहता है, पर उसे यदि वे स्थान प्राप्त नहीं होते, तो वह उन्हें नष्ट नहीं करना चाहता, वह उन्हें देखकर ही प्रसन्न रहना चाहता है । श्रेष्ठ लोभ ऐसा ही होता है ।

श्री शुक्ल जी का यह लोभ का मनोवैज्ञानिक विवेचन यथा-तथ्य है । लोभ की वृत्ति के उद्गम, विकास और स्वरूप विलकुल ऐसे ही होते हैं । लोभ की सीमा है, जिसके अन्दर वह बुरा नहीं गिना जाता और जिससे बाहर निकलने पर वह निन्दा की कौटि में पहुँच जाता है ।

प्रीति के भी मूल उद्गम, विकास और उसकी व्यक्तक वृत्तियाँ आदि इसी प्रकार के होते हैं । किसी सुन्दर गुण-शाली को सुनकर अथवा देखकर उसकी प्राप्ति की या उसके सामीप्य की इच्छा उदित होती है । उस पर प्रेमी अधिकार चाहता है । परंतु यह अधिकार जब औरों के अधिकारों पर कुठाराघात करता है तो संघर्ष का कारण बनता है । इसी प्रकार, उसको प्राप्त करने के पश्चात् भी जब वह उस पर अपना ही अधिकार चाहता है, तो संघर्ष का उद्भव हो सकता है । किंतु यह वृत्ति विशेषोन्मुख है । जब केवल स्त्री-मात्र के प्रति आकर्षण होता है, आज एक से, कल दूसरी से और परसों तीसरी से प्रेम होने लगे तो वह व्यभिचार है, प्रेम नहीं । प्रेम तो एक ही से होता है, उसके सामने अन्य कोई नहीं रुचती । यह इस रूप में लोभ के विपरीत है । लोभ सामान्य के प्रति होता है और प्रीति विशेष के प्रति । लोभ और प्रीति साहचर्य से और भी विकसित होते हैं वस्तु या प्रिय को पा लेने पर और भी अधिक उसकी रक्षा की चिंता रहती है असंतोष रहता है । इस प्रकार प्रीति लोभ से भिन्न वृत्ति नहीं ठहरती । विषय-भेद से, किसी वस्तु के प्रति आकर्षण या उसकी प्राप्ति की इच्छा को लोभ कह दिया जाता है और किसी व्यक्ति की प्राप्ति की इच्छा को प्रीति कहा जाता है । नहीं तो, मूलतः

दोनों में कोई अंतर नहीं। अंग्रेजी के 'लव' शब्द, मैक्सन शब्द 'लुफु' एवं लैटिन शब्द 'लुवेट' संस्कृत के 'लुभू' शब्द का ही अपभ्रंश हैं। यह भी लोभ और प्रीति की एकता को ही सूचित करता है।

किन्तु इन दोनों में थोड़ा अन्तर भी होता है। लोभ में केवल लोभी का ही एक हृदय-पक्ष काम करता है, लोभ की वस्तु जड़ हाती है, उसके हृदय नहीं होता, पर प्रीति में प्रेमी और प्रिय दोनों हृदय- सम्पन्न व्यक्ति हैं। प्रेमी जैसे स्वयं प्रेम करता है, वैसे ही वह यह भी चाहता है कि प्रिय भी उसको प्रेम करे। इसीलिए वह प्रत्येक चेष्टा करता है अपने चरित्र और रूप को प्रिय की आंखों में ऊँचा दिखाने के लिए, जिसे कि वह भी उसे प्रेम करे। काव्यों में प्रिय को प्रसन्न करने के लिए प्रेमी के अनेक साहसिक और वीरता के एवं अद्भुत सामर्थ्य के कृत्यों का वर्णन होता है। क्योंकि इस प्रकार से दोनों और प्रेम उत्पन्न होने पर ही वास्तविक आदर्श प्रेम का परिपाक होता है, नहीं तो यह प्रेमाभास ही होता है, सत्य नहीं। इस प्रीति के कई रूप होते हैं, जिनमें सभी प्रणश्य नहीं होते। एक प्रेमी प्रेम में मस्त बना प्रिय की प्रसन्नता के लिए जगत में बड़े बड़े कृत्य करता है, जैसा कि वीरगाथा के काल-काव्यों में मिलेगा। यह प्रेम का बड़ा क्रिया-शील रूप है। यह प्रेम का उदात्त रूप है। प्रिय की प्रसन्नता में ही प्रेमी का व्यक्तित्व लीन हो जाता है, उसकी प्रसन्नता को ही वह अपनी प्रसन्नता मानता है। पर कहीं वह प्रिय की प्राप्तिके अभाव में जगत्से नाता तोड़कर विरहमें बीमार बनकर घर में पड़जाता है। यह रूप निकृष्ट है। प्रिय न मिले, तो कोई उसके लिए एक प्रेमी युद्ध करने पर उतारू होता है। प्रिय के न चाहने पर, प्रेम में प्रति-हिंसा की भावना सच्चे प्रेम का रूप नहीं। प्रेमी इस प्रतिहिंसा में प्रिय का विनाश करता है, तो यह उसका जघन्य रूप है। किन्तु कोई प्रेमी प्रिय के न चाहने पर अथवा उसके मिलने की असंभावना में, अपने स्वार्थ को छोड़ कर, उसको जहाँ कहीं भी हो, सुखसे देखना चाहता है। प्रेम का यह नि-स्वार्थ उच्च भूमितक उत्थान अत्यन्त उज्ज्वल और सात्विक प्रेम का उदाहरण है। प्रेम की यह वृत्ति रूप-सौन्दर्य से भी उत्पन्न होती है और साहचर्य से भी। साहचर्य-जन्य प्रेम के लिए कभी कभी सौन्दर्य भी अपेक्षित नहीं रहता।

माहर्चर्य से उत्पन्न यह प्रेम अधिक स्थायी प्रभाव रखता है। मौन्दर्योद्-गत प्रेम भी माहर्चर्य प्रेम में परिणत हो जाता है। माहर्चर्य-प्रेम वियोग के समय अधिक स्पष्ट प्रतीत होता है।

लोभ और प्रीति को सबसे बड़ी विशेषता, जो अन्य क्रोध आदि की भावनाओं में नहीं मिलती, है कि हममें प्रिय के होने पर अन्य प्रकार की और न होने पर अन्य प्रकार की चेष्टाएं होती हैं। अन्य भावनाओं में ऐसा नहीं होता। इसीलिए शृंगार के संयोग और वियोग में दो प्रकार की आनन्द-सूचक और दुःख-सूचक चेष्टाएं होती हैं। यह विशेषता लोभ और प्रीति में ही होती है।

लोभ और प्रीति का यह एकत्व-विवेचन प्रायः सत्य है। दोनों वृत्तियों का उद्भव एक ही मूल वृत्ति से होता है। एक का विकास किसी रूप में होता है और एक का किसी रूप में। दोनों के आदर्श और निकृष्ट दोनों रूप हैं। प्रेम का रूप अधिक उदात्त होता है। किन्तु लोभ वृत्ति भी कुछ हद तक अपने क्षेत्र में प्रशस्य है। दोनों की सीमाएं और आदर्श हैं। लेखक का इस विषय में मनो-वैज्ञानिक विवेचन अनुभूति, विचार और तर्क पर समाश्रित है। अतः यह सत्य है और स्वभाव-सिद्ध है।

(ख) श्री शुक्ल जी ने इस प्रबंध में कविता का निरूपण किया है। कविता का लक्षण क्या है, उसका कारण क्या है, उसकी शक्ति क्या है, उसकी उपयोगिता क्या है और उसकी आवश्यकता क्या है आदि प्रश्नों पर अपने विचार व्यक्त किये हैं।

'कविता क्या है ?' का उत्तर उन्होंने दिया है कि हृदय की मुक्त दशा की साधिका वाणी कविता है। अपनी सीमाओं में बंधे व्यक्ति का हृदय अपने क्षेत्र की सीमा में आबद्ध होता है वह उससे बाहर का अनुभव नहीं करता। अतः वह अपनी सीमाओं में बंधा हुआ मुक्त नहीं है। मुक्त तो वह तब होगा, जब वह अपनी स्वार्थ-मूलक संकुचित सीमा से निकल कर, अपने से भिन्न सृष्टि या उसके व्यापारों का अनुभव करे, तब उसे अपनी



स्वार्थ-सीमाओं के बन्ध से मुक्ति मिलेगी। कविता यही कार्य करती है। कविता व्यक्ति से भिन्न सृष्टि का भी अभिव्यंजन करती है, जो साधारणरूप से अनुभूत होता है। वही व्यक्तिगतता नहीं रहती। नाटक में दर्शक और श्रव्यकाव्य में श्रोता दोनों उस काव्यगतजीवन के चित्रण के रम में अपनी व्यक्तिगतता को खोकर, विसुग्ध हो जाते हैं। वे अपने को भूल जाते हैं। यही हृदय की मुक्तदशा है। वह उस समय अपनी व्यक्तिगत सीमाओं से मुक्त होकर अपने से भिन्न जगत् के क्रिया व्यापारों और अनुभूतियों का अनुभव करता है। कविता हृदय की इस मुक्त-दशा को गाधिका है। अतः लक्षण समुचित है। शुक्ल जी ने हृदय की इस दशा को भावयोग बताया है, जो वस्तुतः ठीक है। साहित्य शास्त्र में इस दशा को योग समाधि से कम नहीं माना गया है। समाधि में ध्यान करने वाला लुप्त हो जाता है, केवल ध्येय और उसका ध्यान ही अवशिष्ट रहते हैं त्रिपुटी में से केवल द्विपुटी रह जाती है। इस दशा में भी यह स्थिति है। वहाँ भी सहृदय या दर्शक अथवा श्रोता का लोप हो जाता है, या तो नाटकीय कार्य व्यापार सामने रहता है और या उसका प्रत्यक्ष अनुभव, देखने वाला नहीं रहता। अतः उसे भावयोग ठीक ही कहा गया है। इसको ज्ञान-योग और कर्म-योग के समकक्ष बताया जा सकता है, जैसे कि शुक्ल जी ने बताया है, किन्तु उद्देश्य और विषय के कारण, जो अन्तर हो सकता है, वह तो रहता ही है। हाँ दशा या अनुभूति की अवस्था उभयत्र अवश्य समान है। इस भाव-योग की आवश्यकता आगे बताई गई है, लेख में। इस अवस्था से शुक्लजी के मत से हृदय के मूल भावों का व्यायाम होता है। मूलभाव वे भाव हैं, जो सृष्टि के प्रारंभ से मनुष्य समाज को प्रभावित करते आये हैं। प्रकृति अथवा सृष्टि—जड़ और चेतन—में अनन्त व्यापार, अनन्त चेष्टाएँ और रूप हैं। मानव-हृदय में भी अनन्त भाव हैं, जो सृष्टि के उन उन रूपों से आवद्ध हैं, उनके साथ उनका निरन्तर सम्बन्ध है। कुछ रूप उसे पसन्द हैं, कुछ को वह बुरा समझता है। अतएव इन मूल भावनाओं में और सृष्टि के उन रूपों में बार बार सम्बन्ध कराते रहने से, हृदय के वे मूल भाव सबल

रहते हैं, मानव को जगत् के ममण्टि रूप से तादात्म्य का अनुभव होता रहता है। वह वन पर्वत, नदी, और जीवन के अनेक व्यापारों रूपों पर लुभाता आया है। गान भी, यद्यपि सभ्यता के नवीन आवरण में, हमारा जीवन कृत्रिम सा बन गया है, ये वस्तुएं मानव सृष्टि को आकर्षित करती हैं। इनके प्रति हृदय में मूलगत भावनाएँ हैं, जो स्थायी हैं। कविता इन्हीं मूल भावनाओं को जागृत करती है, तदनुकूल जीवन का चित्रण उपस्थित करके। इस मूल भाव के जागृत होने पर, मानव के अन्तर्जगत् अथवा भाव-क्षेत्र का बाह्य जगत् में एकत्व स्थापित होता है, जो मानव की भावात्मक सत्ता के विकास में परम सहायक है। मानव के भाव, जगत् का संकुचित सीमाओं में विकास संभव नहीं, उसका भाव-पक्ष जड़वत् हो जाता है। कविता मनुष्य के इस भाव पक्ष का विकास करती है। अतः मानव-विकास में कविता का विशेष महत्त्व है।

कविता की शक्ति भी सर्वाधिक शुक्ल जी ने बताई है। सांसारिक मारे कार्य-व्यापारों की प्रेरणा भाव से ही होती है। मनुष्य को बुद्धि प्रेरणा नहीं देती है, उसको केवल सद् असद का ज्ञान-मात्र करा देती है। मनुष्य की प्रवृत्ति तब होती है, जब इच्छा, घृणा आदि भावनाएं उसको प्रेरित करती हैं। तभी मनुष्य की किसी काम में प्रवृत्ति और विभी से निवृत्ति होती है। अतः मिथ है कि मनुष्य भाव-प्रेरित होकर काम करता है, विचार या बुद्धि-प्रेरित नहीं। कविता इन भावनाओं को प्रेरणा देती है। अतः इस दृष्टि में कविता की शक्ति विश्वव्यापिनी है, अप्रतिरुद्ध है। वहीं कर्म-क्षेत्र का विस्तार करती है, व्यवहार की प्रेरणा देती है। यहा शुक्ल जी ने उनके प्रति भी उत्तर दिया है, जो कविता को केवल कल्पनालोक-विहारिणी और अकर्मण्यता का प्रतीक मानते हैं।

इस दृष्टि में कविता मनुष्य को उच्च भाव भूमि-पर पहुँचाती है और उसके हृदय को उसके नैसर्गिक रूप में रखती है, कहीं वह निरा पशु न बन जाय, अपनी स्वार्थ वृत्ति की संकुचितता में पडकर।

लेखक ने काव्य वर्णित प्रकृति का भी निरूपण किया है। प्रकृति के नर,

नरेतर और समष्टिरूप सचराचर रूपों का कविता में ग्रहण हुआ है। इनमें भी नरक्षेत्र, मानव-वर्णन प्रमुख रहा है। विश्व के काव्यों में मनुष्य-प्रकृति के ही चित्रण की प्रधानता रही है। मनुष्य से भिन्न प्रकृति का भारतीय प्राचीन काव्यों में उद्दीपन रूप में ही ग्रहण हुआ है। नरेतर प्रकृति मानव-चरित्र के विकास का माधन बनकर आई है। अधिकांश में काव्य-परिपाटी यही रही है। इसके अग्रवाद भी हैं, पर मंग्या से नमान नहीं। उद्दीपनरूप में कवि प्रधानतः अर्थमात्र का ग्रहण करता है, ऐसी वस्तुओं के नाम गिना देता है, जो प्रकृतभाव के विकास में सहायक हों। यह अश्लिष्ट चित्रण है, जो चित्ररूप नहीं है। इसके विपरीत कवि कभी कभी प्रकृति के प्रति वास्तविक अनुराग की अनुभूति कर, जब उसका पूरा चित्र खींचता है, केवल कमल न कह कर उसके पूरे रूप का चित्र उपस्थित करता है और इस प्रकार उस वस्तु का विम्ब-ग्रहण कराना चाहता है, तो वह अश्लिष्ट चित्रण होता है, जो भिन्न-रूप है। नरेतर प्रकृति की प्रधानतया इन्हीं दो रूपों में कवि ने लिखा है। द्वितीय रूप में प्रकृति उसकी रति का साक्ष्य आलम्बन है, वहा कवि प्रकृति के अच्छे बुरे, सुन्दर असुन्दर दोनों रूपों का चित्रण करता है, वह दोनों पर मुग्ध है। इन दोनों रूपों के अतिरिक्त कभी कवि दार्शनिक दृष्टिकोण से भी प्रकृति के समष्टिरूप—चराचर रूप—को देखकर, उसमें निगूढ़ जीवन-तथ्य देखता है। इस दृष्टिकोण से प्रकृति का ग्रहण काव्य में बहुत कम हुआ है। प्रकृति के विषय में उपयुक्त विचार उपयुक्त हैं। प्रकृति के विषय में काव्यों में ये तीन ही दृष्टिकोण प्रचरित हैं।

भावना या कल्पना का स्थान शुक्ल जी के मत में काव्य में माधन का है। वह काव्य का लक्ष्य नहीं, जैसा कि योरूपीय काव्य के कल्पना-वाद का सिद्धान्त है। शुक्ल जी का मत भारतीय सिद्धान्त पर आधारित है। कल्पना काव्य का आवश्यक अंग अवश्य है, क्योंकि किसी विषय को प्रत्यक्ष आकार देना कल्पना का कार्य है और आकार-कल्पना के बिना भाव-तरंगित नहीं हो सकते। अतः कल्पना काव्य का आवश्यक अंग है। कल्पना कवि में विधाथक रूप में होती है, कवि की कल्पना निर्माणा करती है अपनी सृष्टि

का, किन्तु सहृदय-काव्य का आनन्द लेने वाले-मे यह कल्पना ग्राहक रूप में होती है, यह कवि कल्पना द्वारा उपस्थित चित्र में रंग भर कर उसका ग्रहण करा देती है, कवि कहीं कुछ छोड़ गया हो तो यह उसको भी पूर्ण कर लेती है। कल्पना-विषयक उपयुक्त विवेचन साहित्य-सम्मत है।

कविता का उद्देश्य केवल मनोरंज ही मानने वाले योरोपीय मत का भी शुक्ल जी ने निराकरण किया है। कविता का उद्देश्य या लक्ष्य मनोरंजन नहीं बन सकता है। काव्य का उद्देश्य तो अपनी बात या स्वगत भाव का आवश्यक प्रभाव उत्पन्न करना है। मनोरंजन तो सहृदय की चित्तवृत्ति को विचलित न होने देकर एकाग्र रखने का एक प्रबल साधन है काव्य का, वह लक्ष्य नहीं बन सकता। लक्ष्य तो काव्यगत रस या भाव ही है। मनोरंजन साधन ही रहता है। यह भी प्राचीन भारतीय सिद्धान्त के अनुसार है। कविता का सृष्टि के मार्मिक पक्षों और रूपों के साथ मानव-हृदय का सामञ्जस्य घाटित करना प्रमुख लक्ष्य है। कवि जीवन के सुन्दर और असुन्दर दोनों रूपों की अभिव्यंजना करता है। सुन्दर तो सुन्दरतर हो ही जाता है काव्य में, असुन्दर में भी सौन्दर्य उत्पन्न कर देता है कवि। राम का क्रोध कितना सुन्दर और प्रशंस्य है! तदात्म-अनुभूति में सौन्दर्य परम सहायक तत्व है। कवि जगत के रूप सौन्दर्य के साथ, भाव और क्रियाके सौन्दर्य की भी अनुभूति कराता है। शुक्ल जी के अनुसार कवि सृष्टि को दो रूपों में ही देखता है—सुन्दर और असुन्दर। इससे भिन्न माप-दण्ड उसके पास अन्य नहीं है। किन्तु प्राचीन मत से शिवता या मलग-भावना भी उसके साथ लगी रहनी चाहिये, सत्यता भी होनी चाहिये। प्रधानता अवश्य सौन्दर्य की होगी कवि-दृष्टि में, क्योंकि यही धर्म, विज्ञान आदि के शास्त्रों से काव्य की विशेषता है, अन्यथा शिवत्व और सत्यता तो वहां भी हैं ही। कवि के दृष्टिकोण में सौन्दर्य ही प्रधान होता है। किन्तु कवि के उस वास्तविक सौन्दर्य में सत्यता और शिवता भी छुपी रहती हैं। ये तीनों वस्तुतः एक ही तत्व हैं। सत्य ही शिव और सुन्दर हो सकता है। सत्य शिव सुन्दर परस्पर भिन्न नहीं। कवि जगत् को अपने इसी वास्तविक सौन्दर्य के दृष्टिकोण से देखता है। इसी कारण वह असौन्दर्य में सौन्दर्य भी देखता है।

शुक्ल जी का कवि के दृष्टिकोण के विषय में मत अतएव मान्य है ।

शुक्ल जी ने चमत्कार-वाद का भी खण्डन किया है । जो केवल चमत्कार को ही काव्य का सर्वस्व मान कर चलते हैं, उनके मत को निराधार मिट्टी किया है । चमत्कार—उक्तिचमत्कार—मनोरंजन का साधन और अतएव काव्य की प्रभाव-वृद्धि में महायुक्त तत्व है । वह काव्य का सर्वस्व नहीं बन सकता । कोरे चमत्कार से भरी उक्ति सूक्ति ही कहलायगी, काव्य नहीं ।

काव्य-भाषा के विषय में भी शुक्ल जी ने विचार व्यक्त किये हैं । काव्य-भाषा में जितनी लाक्षणिकता होगी, उतनी ही उगम में चित्रण-शक्ति होगी । कविता में तो निराकार को साकार रूप दिया जाता है, अतः लाक्षणिकता आवश्यक है । दूसरी विशेषता यह है कि कवि अपने चित्रण के लिए, सामान्य सूचक या जातिवाचक शब्दों को नहीं लेता, विशेषता-सूचक या व्यक्ति-वाचक शब्दों को लेता है । क्योंकि चित्रण में सामान्य-सूचक शब्दों का प्रयोग कैसे हो सकता है ? चित्र तो विशेष ही का होता है । अतः व्यक्ति-वाचक शब्दों द्वारा ही विशिष्ट चित्रण वह करता है । तीसरी विशेषता वर्ण-विन्यास की है । वर्ण-विन्यास अत्यन्त सुन्दर और मगीत-पूर्ण होना चाहिये । चौथी विशेषता नाम-चयनकी है । नाम-चयन भावानुकूल होना चाहिये—कृष्ण, हरि, गोपाल, गिरिधर आदि एक ही व्यक्ति के विभिन्न गुणों के सूचक नाम हैं । इनमें से जैसा भाव हो उसके अनुकूल चुनाव होना चाहिये । इससे चित्रण में गहनता और स्पष्टता आती है । उपर्युक्त तत्व किसी भी स्तुत्य काव्य-भाषा के स्वाभाविक गुण हैं ।

अलंकारों का शुक्ल जी काव्य में गौण ही स्थान मानते हैं । वह काव्य की शोभा बढ़ाने वाला एक साधन मात्र है । जो लोग अलंकार को ही काव्य का सर्वस्व मानने वाले हैं, उनके मत का खण्डन होता है । क्योंकि अलंकार ही अलंकार्य नहीं बन सकता । अलंकार्य तो काव्यगत रस या भाव है । अलंकार साधन हैं, अतः साध्य नहीं बन सकते । इस विषय में शुक्ल जी का विचार शास्त्र-सम्मत है ।

कविता को किसी विशिष्ट व्यक्ति के मनोरंजन का साधन बनाना धन

के लोभ से अथवा अन्य किसी लालच से, शुक्ल जी के मत में, उसके साथ अत्याचार है। क्योंकि कविता तो स्वतंत्र विषय है। स्वांतः सुखाय वह तो लिखी जानी है, परांतः सुखाय नहीं। अतः किसी राजा महाराजा के मनोरंजन का अंग बनाकर कविता का अपमान करना है।

अन्त में शुक्ल जी ने कविता की आवश्यकता का बड़े प्रबल शब्दों में वर्णन किया है, जो समुचित है। आवश्यकता के विषय में ऊपर भी विचार देकर, अन्त में इन्होंने स्पष्ट किया है कि अपनी जटिल समस्याओं में पड़कर मानव अपने मन के प्राकृतिक सामञ्जस्य को भूल जाता है, उसका हृदय भाव-प्रवण न रहकर शुष्क होने लगता है, अतः उसको प्रकृत दशा में बनाये रखने के लिए कविता की सदैव आवश्यकता है। अतएव कविता प्रत्येक जाति के इतिहास में प्रचुरतया उपलब्ध है। उमकी शक्ति को संसार मानता है, नतमस्तक होकर।

कविता क्या है, नामक लेख में श्री शुक्ल जी की विचार-धारा काव्य के उपयुक्त विषयों को ही स्पर्श करती हुई घली है। ये विचार काव्य विषयक परिपक्व ज्ञान के सूचक हैं और अधिकतः प्राचीन साहित्य-सिद्धान्तों के ऊपर निर्धारित हैं।

(ग) साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद लेख में, लेखक ने साधारणीकरण के भारतीय सिद्धान्त का निरूपण किया है, उसका समर्थन किया है और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद का निराकरण किया है। साधारणीकरण का मोटे-रूप में शुक्ल जी ने यह स्वरूप समझाया है कि कवि के भाव केवल उसीकी व्यक्तिगत अनुभूति का विषय नहीं हो, अपितु उनकी अनुभूति सब लोग करते हैं, जो भी उसकी कविता का आनन्द लेते हैं। अतः कवि अपने भावों को ऐसा ही सर्व-साधारण का रूप देकर कविता में रचता है कि जिसे सब लोग निर्वाध अनुभूत कर सकें। यही भावों का साधारणीकरण है। यह साधारणीकरण भारतीय रस प्रक्रिया का आधार-भूत तत्व है। इसके बिना रसदशा नहीं हो सकती। काव्य-जगत् व्यक्तिगतता से रहित, अलौकिक जगत् होता है, उसमें चित्रित लोक-जीवन, लोक का होते हुए भी अलौकिक

होता है। काव्य में विशिष्ट व्यक्तियों का ही चित्रण होता है, क्योंकि चित्रण विशेष वस्तु का ही संभव होता है, सामान्य, जो कि अमूर्त या निराकार होती है, का नहीं। किन्तु काव्य-वर्णित विशिष्ट व्यक्ति-या व्यापार, जय-तक अपनी विशेषता को छोड़कर साधारणता का ग्रहण नहीं कर लेते, तब-तक रसानुभूति संभव नहीं। काव्य के विभाव, अनुभाव, आलम्बन, म्थायी भाव, आदि जयतक साधारण बनकर सहृदय के सामने नहीं आयेगे, जयतक सहृदय का विशेष ज्ञान कि ये मेरे हैं अथवा मेरे नहीं हैं, उसमें हैं अथवा उसके नहीं हैं आदि है तब तक उसे रसानुभूति नहीं होती। दूसरे के भाव का दूसरे को अनुभव कैसे हो ? जिस समय सामाजिक को रस-प्रतीति होता है, उस समय उसका विशेष ज्ञान लुप्त हो जाता है, उसका अपना व्यक्तित्व भी भूल जाता है और इन भावों का अपने पराये होने का विशेष ज्ञान भी लुप्त होता है। उस समय ये भाव एक साधारण रूप में प्रतीत होते हैं, जिससे कि वे सर्व-साधारण की अनुभूति के योग्य होते हैं। यही भावों का साधारणीकरण है। कवि इस साधारणीकरण के लिए अपनी व्यञ्जना की शक्ति का आश्रय लेता है। वह अपनी अभिव्यजना प्रणाली से उनको ऐसे साधारण रूप में अभिव्यक्त करता है कि वे सबकी अनुभूति का विषय बन सकें। उसको भाव और विभाव के विधान में विशेष कौशल से काम लेना पड़ता है। भाव के अनुरूप ही विभाव—आलम्बन और उद्दीपन—होना चाहिये, जिससे कि वह अधिक साधारण अनुभूति के योग्य हो सके। वद सूरत और चरित्रहीन स्त्री किसी को ही प्रिय हो सकती है, सधा को नहीं। इसी प्रकार गुरु-जन के प्रति क्रोध किसी को ही हो सकता है, सब को नहीं। काव्यकार यदि दिखाता है इन भावनाओं को तो वह उनको सर्व-जनों की अनुभूति का विषय बनाने के लिए, उचित कारणों और विशेष परिस्थिति का चित्रण करता है, जिससे कि सब लोग उनका अनुभव कर सकें। जगत् के समस्त व्यक्ति अपनी अपनी विशेषताएं रखते हैं, किन्तु सब में कुछ ऐसी समानताएं भी हैं, जिनके आधार पर उन्हें एक जाति—मनुष्यत्व—से सम्बन्ध रखने वाले एक ही कहा जा सकता है। सब मनुष्य हैं, असंख्य भावों की स्थिति सब के हृदय में समान रूप से मिलती है। कवि अपने कौशल से ऐसी ही भावनाओं

को उत्तेजित करता है, जो मयके हृदय को समान प्रेरणा देती हों। उन सर्व-साधारण भावनाओं को जागृत करने के लिए, वह यद्यपि जीवन का विशिष्ट चित्रण ही उपस्थित करता है, तथापि उम विशिष्ट चित्रण का सर्व-साधारण रूप ही उसको दृष्ट होता है। तभी सामाजिक पात्र के हृदय की अनुभूति कर पाता है। उसका हृदय उम समय पात्र के हृदय के साथ एकाकार हो जाता है, उसको अपने व्यक्तित्व का ज्ञान नहीं रहता, यह भाव-योग की तादात्म्य-दशा अथवा रस-दशा है। रस-प्रक्रिया में साधारणीकरण विशेष अनिवार्य अंग माना गया है। शुक्ल जी के मत का आधार यही पुरातन सिद्धान्त है, यद्यपि निरूपण की उनकी अपनी विशेषता है।

किन्तु माय ही वे एक मध्यम रस—दशा का भी वर्णन करते हैं, जहाँ सामाजिक पात्र के भाव का अनुभव नहीं करता, अपितु उसके शील या स्वभाव—वैचित्र्य का ही अनुभव करता है। किमी तुरे निन्दनीय पात्र के भाव का सामाजिक को अनुभव नहीं होता। ऐसे पात्र के प्रति उसके मन में भिन्न भावना रहेगी और वह वही भावना होगी जो कि कवि के हृदय में है और जो कि कवि सामाजिक के हृदय में उत्पन्न करना भी चाहता है। उम दशा में सामाजिक कवि की अनुभूति का अनुभव करता है, वह जो भी हो। रावण या कुम्भकर्ण के राम के प्रति क्रोध में सामाजिक भाग कैसे लेगा ? उसके प्रति तो उसके मन में अन्य घृणा आदि का भाव होगा। हां, कोई अन्य पात्र यदि रावण का तिरस्कार करे तो अवश्य उसकी अनुभूति सामाजिक को होगी। जहाँ कवि के भाव का ही दर्शक अनुभव करता है, वहाँ शुक्ल जी ने मध्यम रस-दशा मानी है। वस्तुतः तो इस दशा का रस नाम ही नहीं होना चाहिये। यह तो भाव-दशा ही है। इस प्रकार के अनेक भाव रस-दशा में उठते बैठते रहते हैं। वे भाव नाटक के विभिन्न व्यापारों से उद्गत होते रहते हैं। किन्तु उनमें से सभी का प्रधान स्थायी भाव जैसा विकास नहीं होता। वे भाव की कोटि में ही रहते हैं।

भारतीय साहित्य शास्त्र में रस को ही काव्य की आत्मा माना गया है, उनके मतसे काव्य में वही प्रधान है। अव्य और दृश्य दोनों के विषय में उनके ये ही सिद्धान्त हैं। किन्तु, पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त में, नाटक में



व्यक्ति-वैचित्र्य को प्रधानता दी गई है। शुक्ल जी ने इस मत का खण्डन किया है। और वह खण्डन शास्त्र और तर्क दोनों से सम्मत है। व्यक्ति-वैचित्र्य का अर्थ है, व्यक्ति की विचित्र प्रकृति वा ही प्रधानतः चित्रण किया जाय। नाटक में इस मत के अनुसार व्यक्ति-वैचित्र्य ही प्रधान है। किन्तु यह वैचित्र्य रस दशा का कारण नहीं बन सकता नाटक में कारण साधारणीकरण के अभाव में रस दशा कहां? और व्यक्ति-वैचित्र्यवादी साधारणीकरण के अर्थात् प्रतिकूल है। वह विचित्रता ही क्या जो साधारणीतया मिल जाय? पात्र की विचित्र, विलक्षण प्रकृति, जो सामाजिक में नहीं मिलती, उसके अनुभव का विषय नहीं बनेगी, समानता न होने से। सामाजिक उस भावना में लीन नहीं हो सकेगा। ऐसी वृत्ति के तीन परिणाम होंगे— आश्चर्य-युक्त चित्तप्रसाद (प्रसन्नता), आश्चर्यपूर्ण अथवा दशा या विपादन (दुःख) और केवल कुतूहल मात्र। भरत जैसे पात्र का अपूर्व आत्म-त्याग, लोक-विचित्र प्रकृति है, किन्तु आश्चर्य के साथ प्रसन्नता का भाव भी रहता है। इस उदात्त भावना का कोई उदात्त सामाजिक अनुभव भी कर लेगा। किसी जल्लाद को अपने जल्लाद-कृत्य पर प्रसन्न होते देख कर, आश्चर्य के साथ विपाद भी होता है, किन्तु उसकी अनुभूति नहीं होती। ऐसी भी होता है कि ऐसी लोकवाह्य या लोकोत्तर अद्भुत प्रकृति का चित्रण किया जाता है, कि वहां न प्रसन्नता होती है, न दुःख, केवल कुतूहल या आश्चर्य मात्र रह जाता है। उसका भी पूर्ण परिपाक होकर रस-रूप नहीं होता। इस वाद में मि० डंटन का स्थान प्रधान है। किन्तु यह वाद साधारणीकरण के अभाव में सयकी आनन्द-अनुभूति का कारण नहीं बन सकता। कवि या नाटककार तो मानव हृदय के ऐसे तारों को छेड़ता है, जो सयके हृदय में बजते हैं, तभी सामाजिक अपने को भूल कर अपने से भिन्न समष्टि जगत् की अनुभूति करता है, सामाजिक के हृदय और लोक-हृदय का एकत्र सामन्जस्य हो पाता है। प्रकृति के वैचित्र्यों के वर्णन से वह लोक-सामान्य-भूमि पर नहीं पहुँचाया जा सकता। अतः ऐसी विचित्रताओं के संयोग से कविता का लक्ष्य पूरा नहीं हो सकता। शुक्ल जी की यह विचार-धारा तर्क और शास्त्र पर आश्रित है।

इस योरूपीय वाद में कल्पना के संयोग से व्यक्ति या जीवन में विलक्षणता, विचित्रता उत्पन्न करके चित्रण करने की प्रणाली को विशेष महत्व दिया गया है। कल्पना और व्यक्ति सर्वोपरि हैं। इस सिद्धान्त का भी शुक्ल जी ने खण्डन किया है। कल्पना काव्य का साधन है, साध्य नहीं, साध्य तो रस है, जो काव्य में चित्रित जीवन से उद्भूत होता है। कल्पना इस चित्रण में अनिवार्य साधन है। कल्पना के बिना अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप कैसे दिया जा सकता है? अतः कल्पना काव्य का आवश्यक अंग होते हुए भी प्रधान लक्ष्य नहीं बन सकती। कवि का लक्ष्य कल्पना के वैचित्र्य खेल दिखाना नहीं, भाव या रस-परिपाक है, कल्पना उस रस-परिपाक का साधन है। इस प्रकार से शुक्ल जी ने इस योरूपीय साहित्यिक-वाद को निराधार सिद्ध किया है, जो समुचित है। भारतीय सिद्धान्त में साहित्यिक विवेचन अत्यन्त सूक्ष्म है, शुक्ल जी ने उसके आधार पर यह धारा विवेचन उपस्थित किया है। तर्क और विचारशील व्यक्ति इनके विचारों सहमत हैं। सबका अनुभव भी इनके विवेचन में प्रमाण है।

(घ) भाग का प्रश्न अब परीक्षा में नहीं है।

५.—“प्रेमचन्द हिन्दी-साहित्य के प्रथम मौलिक उपन्यासकार हैं।”  
हिन्दी-उपन्यास की पृष्ठ-भूमि में इस वक्षन पर विचार कीजिए।

उत्तर—श्री प्रेमचन्द के विषय में प्रश्न-गत उक्ति यथार्थ है। आधुनिक युग के और वास्तविक मौलिक उपन्यासों की परम्परा को जन्म देने वाले प्रेमचन्द ही थे। हिन्दी-उपन्यास-साहित्य के इतिहास को प्रमुखतया चार युगों में बाँटा जा सकता है। प्रथमयुग देवकीनन्दन खत्री का युग है। इस युग में अधिकतया आश्चर्यजनक, घटनावैचित्र्य को लिये, उपन्यास लिखे गये, जिनमें तिलिस्मी, जासूसी, साहसिक कृत्यों से भरे, आदि प्रकार के उपन्यास सम्मिलित हैं। ये उपन्यास जीवन के वास्तविक चित्रण से दूर हैं, इनमें केवल आकर्षक कल्पना वैचित्र्य है, चरित्र-चित्रण और वस्तु-चित्रण ही दृष्टि से निरी कृत्रिमता है। यह युग द्विवेदी जी तक चलता है। द्विवेदी जी के युग में अधिकतया अनुवाद होते हैं, अन्य भाषाओं से। बंगला, मराठी, गुजराती आदि प्रान्तीय भाषाओं के श्रेष्ठ उपन्यासों का अनुवाद

हुआ । अंग्रेजी, रूसी आदि विदेशी साहित्यों के-विशेषतः अंग्रेजी साहित्य के-उच्च श्रेणी के उपन्यासों के अनुवाद हुए। अन्य भाषाओं के इन श्रेष्ठ उपन्यासों को देखकर मौलिक उपन्यास लिखने की प्रवृत्ति उदित होती है। यह तीसरे काल की प्रवृत्ति है और यह विशिष्टरूप में सर्व-प्रथम प्रेमचन्द में ही अभिव्यक्त होती है। सर्व-प्रथम प्रेमचन्द ने इस क्षेत्र में प्रयास किया सफलता प्राप्त की और फिर आगे के उपन्यास-लेखकों को आदर्श दिखाया। प्रेमचन्द ने जीवन का वास्तविक चित्रण किया। पीडित व्यक्ति उनके चित्रण के अधिक विषय बने। जीवन के अनेक रूपों को उन्होंने मार्मिक अभिव्यंजना की। प्रेमचन्द में मौलिकता की सब प्रवृत्तियों का विकास हुआ है। आधुनिक उपन्यास-प्रणाली उन्हें बर्षों में नहीं मिली थी। उन्हें अपने मार्ग का स्वयं निर्माण करना पड़ा था। उपन्यास-कला में पाश्चात्य उपन्यास-कला के तत्वों का सहारा रखन हुए भी, उन्होंने अपनी कला का मौलिक निर्माण किया है, उनका शिल्पविधान अपनी विशेषता रखता है। उन्होंने पाश्चात्य-उपन्यास कला के सिद्धान्तों के विषय में अनेक स्थानों पर स्वतन्त्रता बरती है। वास्तविक जीवन के चित्रण को उपन्यास का विषय बना कर, उन्होंने उपन्यास-कला का वास्तविक जीवन से साक्षात् सम्पर्क स्थापित कर दिया। मौलिक उपन्यासकार भारतेन्दु काल में भी हुए थे, देवकीनन्दन, सब से बड़े मौलिक तिलिस्मी उपन्यासकार थे। स्वयं भारतेन्दु जी ने भी एक 'पूर्ण प्रकाश और चन्द्रप्रभा' नामक मौलिक उपन्यास लिखा था। किशोरीलाल गोस्वामी भी मौलिक उपन्यासकारों में थे। किन्तु आधुनिक उपन्यास-कला के लिहाज से वे पूर्णतः असफल हैं। वे मौलिक हैं, परन्तु वास्तविक आधुनिक उपन्यास नहीं। उनका जीवन से सम्बन्ध न होकर कल्पना-लोक से है। जीवन का सत्यचित्रण उनका उद्देश्य नहीं, उद्देश्य प्रधानतया मनोरंजन है। जीवन चित्रण नहीं।

प्रेमचन्द ने 'सेवा सदन' में हिन्दी में मौलिक वास्तविक उपन्यास लिखने की नींव डाली। अनन्तर और भी अनेक, प्रेमाश्रम, काया-कल्प, रंगभूमि, कर्मभूमि, गवन, गोदान जैसे श्रेष्ठ उपन्यास लिखे, जिनमें तात्कालिक परि-

स्थितियों, समाज की आर्थिक, राजनैतिक एवं धार्मिक दशाओं का सजीव चित्रण है। सामाजिक चित्रण-रूप इन वास्तविक मौलिक उपन्यासों के लेखन का सूत्र-पात्र, इस प्रकार, प्रेमचन्द से ही होता है। प्रेमचन्द ने आगे के उपन्यासकारों को इस दिशा में प्रकाश दिखाया; उपन्यास के कथा पात्र, कथोपकथन, शैली आदि तथ्यों का नवीन वस्तुवादी दृष्टिकोण उपस्थित किया। उनमें आजकी उपन्यास-कला की दृष्टि से कुछ त्रुटियां हो सकती हैं, किन्तु हममें किसी को मन्देह नहीं हो सकता कि उनके उपन्यास वास्तविक जीवन का यथार्थ चित्र लिये, वास्तविक और मौलिक हैं। हिन्दी-साहित्य की वे उपन्यास अमूल्य निधि हैं। हिन्दी में प्रेमचन्द का सर्व-श्रेष्ठ मौलिक आधुनिक उपन्यासकार का स्थान आज भी ज्यों का त्यों बना है। प्रेमचन्द से अच्छा आधुनिक उपन्यास का कर्ता हिन्दी में आज भी अन्य कोई नहीं है। अपने क्षेत्र और अपनी सीमाओं में प्रेमचन्द का उपन्यास-साहित्य अपनी उपमा नहीं रखता। इसीलिए उपन्यास-साहित्य के इतिहास में उन्हें प्रथम मौलिक उपन्यासकार माना गया है। इस स्थान के प्रेमचन्द वस्तुतः योग्य हैं। प्रश्न-गत उक्ति इसलिए यथार्थ है, विचार और तर्क पर आश्रित हैं और अतएव माननीय हैं।

### अथवा

उपन्यास-कला के प्रमुख तत्वों के आधार पर प्रेमचन्द के उपन्यासों का मूल्यांकन कीजिए।

उत्तर—उपन्यास के आधार-भूत छः तत्व होते हैं—कथा, पात्र, कथोपकथन, देशकाल, शैली और उद्देश्य। प्रेमचन्द के उपन्यासों के इन तत्वों का समुचित विकास हुआ है, जिस कारण से उनका हिन्दी साहित्य में उतना मान है। उनके इन तत्वों का क्रमशः उत्तरोत्तर विकास हुआ है। प्रारम्भ के उपन्यासों की त्रुटियां उत्तरोत्तर आगे के उपन्यासों में, दूर होती गईं और अंत में उनकी उपन्यास-कला का पूर्ण विकास हुआ।

कथा-वस्तु के विषय में प्रेमचन्द ने दो प्रणालियों का ग्रहण किया है। उनके प्रारंभिक उपन्यासों—सेवा-मदन, निर्मला, प्रतिज्ञा, गयन—में एक ही

कथा-वस्तु का आधार रखा गया है। ममस्त उपन्यास में प्रारम्भ से अत तक एक ही कथानक चलता है किंतु बाद के उपन्यासों—प्रेमाश्रम, रंगभूमि, काया-रूप, कर्म-भूमि और गोदान—में दो दो कथानक बराबर बराबर चलते हैं। दोनों का विकास और चित्रण उपन्यास करता है। इन उपन्यासों में जीवन के दो दो भिन्न और स्वतंत्र कथानक होने हैं। उन्हें उपन्यासकार संयुक्त कर देता है, पर वे दोनों ही चित्र अपना इतना पूर्ण विकास कर चुकते हैं कि मिलाने पर भी वे भिन्न चमकते रहते हैं, एक उपन्यास में दो उपन्यासों का आनन्द आता है। यह बहुत कुछ दोपकर भी है, उपन्यास-कला की दृष्टि से। कारण, जो प्रभाव की एकता उपन्यास के अन्त में अभीष्ट होती है, उसमें अन्तर पड़ जाता है। अन्तिम फल का प्रभाव एक नहीं रहता। उपन्यास क्या, काव्य के किसी भी रूप का मुख्य आधार अन्तिम परिणाम की एकता ही हांता है। प्रभाव में एक-रूपता एक-सुरता ही उमकी अधिकता का कारण है। इस दृष्टि से प्रेमचन्द का यह दुहरी कथा का निर्माण दोप-युक्त माना जाता है। इसके अतिरिक्त कथा-वस्तु में नाटकीय ढंग से आश्चर्य-कर, अस्वाभाविक और कभी कभी अमभव घटनाओं को भी घटित किया गया है। घटनाओं की शृंखला में गिथिलता भी है। किन्तु इन सब दोषों के साथ भी प्रेमचन्द कथा गठन में कुशल थे। उन्होंने जीवन की विशेष सामिक स्थितियों का उपन्यास में ऐसा सुचारु गठ-बंधन किया है, वे घटनाएं इतनी सजीव हैं कि पाठक को ऊपर कहे दोषों का पता नहीं लगता। जैसी वे सामिक हैं, वैसा ही स्वाभाविक और सजीव उनका चित्रण भी हुआ है। कथावस्तु के विषय की उपयुक्त दृष्टियां उत्तरोत्तर दूर होती गईं, पर दुहरी कथा लिखने का उनका मत परिवर्तित नहीं हुआ। अन्तिम उपन्यास गोदान दुहरी कथा का ही आधार रखता है। कथावस्तु के गठन में गिथिलता का अनुभव होने पर भी, उसके चित्रण में अत्यंत स्वाभाविकता, सजीवता और चित्रमयता है। विभिन्न घटनाओं के चित्र प्रत्यक्ष हो जाते हैं।

चरित्र-चित्रण आदर्श और यथार्थ के संयोग से हुआ है। वह स्वाभाविक है, मनोविज्ञान पर आश्रित है, देश-काल और परिस्थिति के अनुरूप है। पात्र चलते फिरते अनुभूत होते हैं। पात्र के अन्दर और बाहर का साम-

न्जस्य रखते हुए वह चित्रण हुआ है। किंतु वह आज का सा मनोवैज्ञानिक चित्रण नहीं है। आज के पात्र-चित्रण में व्यक्ति के मनोविज्ञान को ही प्रधानता दी जाती है। प्रेमचंद्र का पात्र-चित्रण इस प्रकार का नहीं। उनके उपन्यासों का क्षेत्र बड़ा विस्तृत होता है, उनमें जीवन के विभिन्न रूपों की अनेक समस्याओं का चित्रण होता है। एवं उनमें पात्र भी विभिन्न वर्गों श्रेणियों आदि के प्रतिनिधि होते हैं। अतः उनमें से प्रत्येक के व्यक्तिगत मनोविज्ञान के चित्रण का न अवकाश ही है और लेखक ने किया भी नहीं है। पात्र के स्वभाव, कार्यों आदि के चित्रण में मनोविज्ञान का आधार अवश्य है, किंतु व्यक्तिगत मनोविज्ञान को प्रधानता न देकर वस्तुस्थिति के चित्रण को दी गई है। प्रेमचंद्र में वस्तुतः सुधारक-वृत्ति भी विशेष है, वे सुधार चाहते हैं, समाज, धर्म, राजनीति आदि में। आदर्श और नैतिकता इसलिए उनके पात्रों के साथ मदैव आवद्ध रहती हैं। इसी लिए, उनकी इस आदर्शमयता के कारण, उनमें उतनी मानवीयता नहीं रहती, वे देवता से प्रतीत होते हैं, उनमें अतिमानवता आ जाती है। अपनी इसी आदर्श और सुधार-वादिनी प्रवृत्ति के अनुकूल उन्होंने पात्रों के व्यक्तिगत मनो-विज्ञान का विशेष चित्रण नहीं किया। उनके पात्र वस्तुतः अपनी अपनी श्रेणी, अपने अपने वर्ग आदि के प्रतीक या प्रतिनिधि हैं। उनकी व्यक्तिगत विशेषताओं से अधिक उनकी वर्ग-गत विशेषताओं का विशेष चित्रण है। वे पात्र वस्तुतः वर्ग या श्रेणी का समष्टिरूप हैं। समाज-चित्रण प्रेमचंद्र का प्रधान उद्देश्य था, व्यक्ति-चित्रण उससे उतर कर था तो भी आदर्श-मयता के कारण से उत्पन्न उस अस्वाभाविकता या अमानवीयता के साथ भी प्रेमचंद्र के उपन्यासों के पात्र सजीव हैं, लौकिक हैं, वे आदर्श भी हैं और यथार्थ भी हैं। आदर्श और यथार्थ के इस संयोग में ही लेखक ने मनुष्य-जीवन का पूर्ण विकास देखा है। पात्रों के चरित्र का स्वाभाविक, मनोवैज्ञानिक और परिस्थिति के अनुकूल विकास होता है। वे कथा-वस्तु का स्वाभाविक नियंत्रण करते हैं, उसे चलाते हैं। उनकी वेशभूषा व्यवहार स्वभाव आदि देशकाल एवं परिस्थिति के अनुकूल होते हैं। चित्रण के लिहाज से गोदान का हीरी प्रेमचंद्र का आदर्श और सर्व-

श्रेष्ठ पात्र माना जाता है। वर्गों में प्रेमचन्द मध्यमवर्ग के पात्रों का चरित्र अधिक सफलता से कर सके हैं। उच्चवर्गीय पात्रों के चित्रण में प्रेमचन्द पूरे सफल नहीं रहे।

कथोपकथन प्रेमचन्द के उपन्यासों के बहुत सरस, स्वाभाविक और नमया-कृत होते हैं। वे पात्र की स्थिति के अनुसार होते हैं। पात्र जैसी विशेषता या योग्यता का है, वैसा ही उसकी वातचीत का ढंग है। गांध का व्यक्ति अपने ढंग की भाषा बोलता है और नागरिक अपने ढंग की। वकील, ब्राह्म, मुंशी, सेठ साहूकार मजदूर, किसान, राजा, नवाब, पण्डित मुदला, आदि पात्र अपनी विशेषता वाली भाषा बोलते हैं। इससे वातचीत में मजीबता और स्वाभाविकता विशेष आजाती है। वाक्य प्रसंगानुसूल छोटे बड़े होते हैं। वातचीत पात्र के चरित्र का विकास करने वाली और कथा को गति-विधि देने वाली है। उदाहरण देखिये—

पं० श्रींकारनाथ गोदान में—‘मैंने अपने धर्म की थावी मिस मालती के कोमल हाथों में सौंप दी और मुझे विश्वास है वह उसकी यथोचित रक्षा करेगी उनके चरण कमलों के प्रसाद पर मैं ऐसे एक हजार धर्मों को न्योछावर करदूँ।’

गोदान में ही एक जगह मिर्जाजी बोलते हैं—“आज आप सभी साहबों की जवामर्दी और हुस्न-परस्ती का इन्तहान है। आपको इल्म की कमम माशूक की आदतों की कसम, अपनी इज्जत की कसम, पीढ़े कदम न हटाइये।’

गोदान में ही होरी बोलता है—“तुम्हें रस पानी की पढ़ी है, मुझे यह निन्ता है कि श्रवेर हो गई, मालिक से भेंट न होगी। असनान पूजा करने लगेंगे तो घण्टों चैंटे बोल जायगा।”

इसी में एकत्र पुन्नी देखिये कैसी नारी-जनोचित भाषा में बोलती है—‘तेरी मिट्टी उठे, तुम्हें हैजा हो जाय, तुम्हें मरी आये, देवी मैंया तुम्हें लील जाय, तुम्हें इन्फ्लूइन्जा हो जाय। भगवान् करे तू कोढ़ी हो जाय, हाथ पांव कट कट गिरें।’

उपयुक्त उदाहरणों में भाषा-भेद पात्रानुरूप है। इससे चित्रण में स्वाभाविकता और मजीबता विशेष आजाती हैं। किन्तु, कहीं कहीं उपदेशक चरित्र के विशेष प्रभाव में, कथोपकथन बहुत लम्बे, जटिल, व्याख्यान से भी हो गये हैं। उनमें किसी विषय पर तर्क छिड़ गया है तो वही चलता रहता है। इन कारणों में कथोपकथन अनेक स्थलों पर नीरस और अस्वाभाविक से हो गये हैं। किन्तु यह चूटि भी आगे आगे चलकर दूर होगई। गोदान के कथोपकथन उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

शैली, वर्णन और चित्रण दोनों की सरल, स्वाभाविक और विशद है। लेखक ने लक्ष्मणिका और व्यङ्गना का विशेष प्रयोग किया है। वस्तु-स्थिति या वातावरण के चित्रण में, अलंकारों का भी सहयोग लेखक ने लिया है। देखिये एक मानव-चित्र, कैसा व्यंजित होता है—

वह गांव में पुरयात्मा मशहूर थे। पूर्णमासी को नित्य सत्य नारायण की कथा सुनते, पर पटवारी होने के नाते खेत बेगार में जोतवाते थे, सिंचाई बेगार में करवाते थे और आसामियों को एक दूसरे से लडगाकर रकमें मारते थे। सारा गांव उनसे कांपता था। “... (गोदान)

देखिये, कैसे सरल स्वाभाविक शब्दों से एक वातावरण का चित्रण दिया गया है—“दूसरे पेड़ के नीचे डातादीन का निजी पैरा था। चार बैलों से मटाई हो रही थी। घन्ना चमार बैलों को हांक रहा था।”

अलंकारों का प्रयोग देखिये—‘आकाश पर तारे भी ठिठुरते मालूम हो रहे थे।’ “अन्तस्तल की गहराइयों से एक लहर सी उठती हुई जान पड़ी, जिसमें उसका अपना अतीत जीवन टूटी हुई नौकाओं की भांति उतराता हुआ दिखाई दिया।” ‘गोबर के शब्द तपते हुए बालू की तरह घनिया के हृदय पर पड़े और चने की भांति सारे अरमान झुलस गये।’

प्रेमचन्द की यह शैली ऐतिहासिक है। कवि स्वयं कथा कहता है। उसका कथा कहने का ढंग सरल, स्पष्ट, विशद और स्वाभाविक है। जीवन की मार्मिक समस्याओं का स्वरूप चित्रित करके, आवश्यक प्रभाव उत्पन्न करना उसका उद्देश्य है।



देश-काल का चित्र ही प्रेमचन्द्र के उपन्यासों का विषय है। समाज, जाति और देश से लेकर, विभिन्न वर्ग-गत समस्याओं का चित्रण ही उपन्यासों में अधिकतर हुआ है। विभिन्न देश-काल की परिस्थितियों में लिखे गये उपन्यासों में उनका स्पष्ट प्रति-बिम्ब है। समाज धर्म और राजनीति के अनेक आन्दोलनों के स्पष्ट और सजीव चित्र हैं उनमें। अतः प्रेमचन्द्र के उपन्यासों में देश-काल-विषयक पूरा आधिक्य रखा गया है।

उद्देश्य के बिना प्रेमचन्द्र कोई उपन्यास नहीं लिखते थे। उनके प्रत्येक उपन्यास का कुछ न कुछ उद्देश्य है। वे सुधार-वादी थे, सुधार और परिवर्तन चाहते थे गली सदी शान्तों का। वे जीवन के दो रूप देखते हैं-मनुष्य और कुरूप, उनमें सुरूप आदर्श-भूत अर्थात् रूप है और कुरूप पृथित एवं व्याप्य है। प्रेमचन्द्र आदर्श रूप को ही प्रधानता देते थे। कुरूपताओं के बर्से ही शाकपक चित्रण से तो उनकी और प्रवृत्ति होने का भय है, जो कि मनुष्य के विकासमें बाधक है। इनसे बचाकर, जीवन के अर्थात् आदर्श रूपों के प्रति, समाज या व्यक्ति को आकृष्ट करने का कला का उद्देश्य प्रेमचन्द्र मानते हैं। अतः जीवन में इन्होंने उसके आदर्श रूप को ही महत्त्व दिया है। प्रेमचन्द्र न कोरे आदर्शवाद, जो संसार की फडोरताओं से भागते चाला हो, में और न कोरे यथार्थवाद, जो कि मनुष्य-हृदय की सरसता को समाप्त करता है, में मनुष्य का पूर्ण विकास देखते हैं। उनके सिद्धान्त से यथार्थवाद और आदर्शवाद इन दोनों का अथोचित सामञ्जस्य ही मानव-विकास का मूल मन्त्र है। अतएव जीवन के आदर्श रूपों की महत्ता का अभिव्यजन इनके सभी उपन्यासों में मिलेगा। यही इनकी उपन्यास-कला का वास्तविक उद्देश्य है, जो इनके विभिन्न उपन्यासों में, भिन्न भिन्न रूपों में प्रतिपादित हुआ है।

६.—संस्कृत नाट्य शास्त्र तथा आधुनिक पश्चिमी नाटक के शुभ्र सिद्धान्तों की तुलना कीजिए।

उत्तर—नाट्यकला-विषयक अनेक सिद्धान्तों में, समान होने पर भी प्राचीन संस्कृत नाट्य-प्रणाली और आधुनिक पश्चिमीय नाटककला में पर्याप्त भेद है। मौलिक रूप से दोनों के नाटकीय सिद्धान्त एकसे हैं। वस्तु,

पात्र, कथोपकथन आदि विषयक मौलिक सिद्धान्त एकसे हैं। कथावस्तु के विकास की भी दोनों में एकही पात्र व्यवस्थाएं हैं। देश-कालगत औचित्य का भी पालन दोनों में होता है। संकलनत्रय का उभयत्र पूरा ध्यान रखा जाता है। शैली दोनों में नाटकीय होती हुई भी पर्याप्त भिन्न है। प्राचीन शैली में मनोरंजन की मात्रा विशेष रहती है, नाटककार की कल्पना के चमत्कार का भी योग रहता है और नृत्यगान का विधान भी रहता है। आज के पाश्चात्य नाटक में कल्पना, कविता, नृत्य गान आदि मनोरंजन के नायकों को व्यर्थ समझते हैं। जीवन का वास्तविक चित्रण सीधी सादी तथ्य-मूलक शैली में होना चाहिये पाश्चात्य नाटक-सिद्धान्तानुसार। संस्कृत-नाट्य शास्त्र में रस की प्रधानता दी जाती है, किन्तु आज का नाटककार व्यक्ति-वैचित्र्यवाद को प्रधानता देना चाहता है। संस्कृत नाटक वियोगान्त नहीं होते थे, जीवन का मंगलमय रूप ही वे रखते थे। उनके आदि, मध्य और अवसान में मंगल ही होता है। अतएव प्रस्तावना और नान्दी का विधान है। किन्तु पाश्चात्य नाटककार जीवन के सुखान्त और दुःखान्त दोनों रूपों का चित्रण करता है। प्राचीन नाट्य शास्त्र नाटक का उद्देश्य-मानता है, किन्तु वर्तमान पाश्चात्य नाटककार कला के अतिरिक्त और कोई उद्देश्य नहीं मानते। संस्कृत नाटक में विशेष पात्र ही नायक के पद पर आसीन किया जा सकता है। परन्तु आधुनिक पाश्चात्य नाटक में साधारण से साधारण और विशेष से विशेष सभी पात्र नायक बन सकते हैं। संस्कृत-नाटकों में बाल्य व्यापारों का विशेष चित्रण होता है, आज के नवीन नाटकों में जीवन के मानसिक पक्ष का ही अधिक चित्रण होता है। पाश्चात्य नाटकों के वस्तु, पात्र, कथोपकथन, देशकाल, शैली और उद्देश्य तत्व माने जाते हैं। संस्कृत नाटक में ये तत्व केवल तीन ही माने गये हैं—वस्तु, पात्र या नायक और रस। कथोपकथन का नायक में अन्तर्भाव कर लेते हैं और शेष तत्वों का रस में ग्रहण हो जाता है। संस्कृत-नाटक अपनी कला सम्बन्धी जटिलताओं से बहुत आवद्ध हैं, आज का नाटककार बहुत स्वतंत्र है। संक्षेप में दोनों का तुलनात्मक अध्ययन निम्न है।

संस्कृत-नाटक में नाटककार और कथा-प्रयोग के परिचयार्थ प्रस्तावना,

नान्दी, भरत-वाक्य, सूत्रधार आदि का समावेश होता है। साश्चात्य नाटक-कार यह कार्य—नाटक का परिचय आदि—अन्य ढंग में करते हैं, प्रकाशित करके बांट देते हैं।

संस्कृत-नाटकों में ५ से लेकर ७ और १० तक अंक होते हैं। आन के नवीन नाटकों में अथर्वल तो तीन और नहीं तो ५ तक ही अंक होते हैं, जिससे कि थोड़े से परिमित काल में ही अभिनीत हो सकें।

संस्कृत-नाटकों में मनोरंजन के उद्देश्य से अनेक साधन जुटाये जाते हैं—कल्पना, कवित्व, गीत, उक्ति-वैचित्र्य आदि सौन्दर्य और चमत्कार के साधन। आज के नवीन पाश्चात्य ढंग के नाटकों में अधिकतया गद्य-शैली का प्रयोग होता है। उसमें उपर्युक्त सौन्दर्य—साधन नहीं होते। कल्पना, कवित्व, गीत आदि से वे मुक्त रहते हैं। जीवन का यथायत चित्रण ही उनमें रहता है।

संस्कृत-नाटकों में मानव-जीवन के स्थूल रूप और व्यापारों पर विशेष बल दिया जाता है। परन्तु नवीन पाश्चात्य नाटककार मानव के अन्तर्द्वन्द्व पर ही विशेषतया बल देता है।

संस्कृत-नाटकों में, समयमें रंगमंचीयता का ध्यान नहीं रखा गया है। कारण, संस्कृत में रंगमंच-सम्बन्धी विशेष विवेचन होने पर भी, रंगमंच का उत्तर काल में अभाव ही रहा, जब कि ये नाटक लिखे गये थे। इसलिए रंगमंचीयता उनमें समयमें नहीं मिलती है। पाश्चात्य नवीन नाटकों का रंगमंचीयता विशेष गुण है। संस्कृत नाटकों की भी साहित्यिकता उनमें नहीं है।

प्राचीन संस्कृत नाटकों से अवान्तर प्रसंग भी बीच में कल्पित कर लिये जाते हैं, मनोरंजन या अन्य किसी उद्देश्य से। किन्तु आज के पाश्चात्य नाटक-सिद्धान्त के अनुसार नाटक में व्यर्थ की बातें नहीं आतीं। एक ही घटना-प्रसंग का आद्यन्त निर्वाह होता है।

कथोपकथन भी प्राचीन नाटकों में लम्बा, चमत्कार-पूर्ण, कवित्व पूर्ण एवं रोचक होता है। पाश्चात्य नाटकों का कथोपकथन सरल, सक्षिप्त, भावों का अभिव्यंजक, मर्मस्पर्शी और वास्तविक जीवन के कथोपकथन जैसा स्वाभाविक होता है। उसमें, कवित्व नहीं होता, व्यर्थ की कल्पना की विचित्रता

भी नहीं होती । वह लम्बा नहीं होता । संस्कृत नाटकों में, स्वगत-भाषण, आकाश-भाषित आदि का प्रयोग होता है । आज के नाटकों में इन्हें उचित नहीं समझा जाता । यह प्रणाली अस्वाभाविक मानी जाती है ।

संस्कृत नाटकों और पाश्चात्य नाटकों के नाटकीय सिद्धान्तों और प्रणालियों का यही तुलनात्मक वर्णन है ।

७—मनोरमा और चन्द्रकला (सिन्दूर की होली) के चरित्रों का विश्लेषण कीजिए और बताइए कि लेखक को इन चरित्रों में से कहा तक सफलता मिली है ?

उत्तर—चन्द्रकला और मनोरमा दोनों का चरित्र-चित्रण 'सिन्दूर की होली' में बढ़िया हुआ है । नाटक में उनके चरित्रों का जो भी अंश चित्रित हुआ है, वह स्वाभाविक है, मनो-वैज्ञानिक है एवं आकर्षक है । सजीवता के कारण दोनों की मूर्तियाँ सामने घूमने लगती हैं । चन्द्रकला नाटक की नायिका उसी के जीवन की सर्व-प्रमुख घटना को लेकर नाटक-कार ने अपने नाटक का नामकरण किया है । उसके स्वरूप के विषय में नाटक-कार ने स्वयं कहा है कि 'यों तो चन्द्रकला की अवस्था बीस वर्ष की हो चुकी है, लेकिन उसकी आकृति से लड़कपन की सरलता झलकती है, जो उसकी सुन्दरता को और भी लुभावनी बना रही है ।' वह अलहद है । धनी एवं अफसर पिता की अथली लडकी है । उसका अभाव से नाता नहीं, पिता द्वारा उसकी कोई बात नहीं टाली जाती । उसी के लिए मनोरमा को भी घर में स्थान दिया गया है । वह शिक्षित है, ऊँचे आचरण की है, सत्यता, ईमान-दारी एवं स्वतंत्रता आदि उच्च विचारों को रखने वाली है । जीवन में दुःख का अनुभव उसे अभी तक नहीं हुआ है । वह सदैव सर्वथा प्रसन्न रहना चाहती है । पिता मुरारीलाल उसका अपने मित्र के पुत्र एवं स्वयं-रक्षित मनोज शंकर से विवाह करके घर-जमाई रखना चाहता है । चन्द्रकला एवं मनोरमा दोनों इस बात से अच्छी तरह परिचित हैं । किन्तु मनोज की प्रकृति दूसरे प्रकार की है । उसे अपने पिता की आत्म-हत्या-विषयक सन्देह की खोज करने की सदैव चिन्ता रहती है । उसे मुरारीलाल की बात में भारी सन्देह है कि उसके पिताने आत्म-हत्या की थी । इस रहस्य को खोजने की

उसकी चिन्ता इतनी बढ़ती है कि उसे अन्य किसी श्रोग रुचि नहीं होती, पढ़ने में मन नहीं लगता, खेल तमाशा, मर, हंसी मजाक में उसकी रुचि नहीं। यह चिन्ता उसके शरीर को जलाने जलाने उसके मानसिक और शारीरिक अस्वास्थ्य का कारण बनती है। उसका शरीर दुर्बल, व्याधि-ग्रस्त सा रहता है। स्वभाव, गंभीर, रूखा, शकती मा, हो जाता है। बीच बीच में तीखे व्यंग्य कसना, कटाक्ष करना, उसकी आदत में हो गया है। वह सच्चरित्र है, सभ्य है, शिक्षित है, आधुनिक नवीन विचारों का आदर्श-प्रिय व्यक्ति है। देखने में भी सुन्दर है। किन्तु चन्द्रकला का उसमें प्रेम नहीं होता, चन्द्रकला की प्रकृति उसकी प्रकृति से मेल नहीं खाती। फल-स्वरूप उसके हृदय में सहानुभूति तो अवश्य है, किन्तु वह प्रेम नहीं है, जो नारी या पुरुष को सब कुछ करने पर कटिबद्ध कर देता है। उसकी दृग् विरक्ति का नाटककार ने चन्द्रकला की यात-चीत में कई जगह अभिव्यंजन किया है। प्रारम्भ में ही पिता के मनोजके पत्र के बारे में पृथुने पर बड़ी प्रिरक्ति से उत्तर देती है, “उनकी बीमारी फिर उभड़ आई थी। किसी दिन दो घण्टे से अधिक बेहोश रहे।” आगे मुरारीलाल, जय मनोज की अपने स्वास्थ्य की ओर वेपर्वाही की आलोचना करते हुए मनोज को एक म्मकट बताता है, तब तो वह अपनी विरक्ति का और भी स्पष्ट रूप में प्रकाशन करती है, “लेकिन यह म्मकट भी तो आपने स्वयं नहीं तो उनसे आपका कोई सम्बन्ध नहीं।” वह पिता की आज्ञा को मान कर, उसकी इच्छा की पूर्ति के लिए, मनोज से विवाह करने का राजी है, उसे अनिवार्य ममकती है, पर उसका हृदय उसको इस बात के लिए तैयार नहीं होने देना चाहता। उसके हृदय के अन्तर्द्वन्द्व का लेखक ने सुन्दर चित्रण किया है। यह अन्तर्द्वन्द्व आगे चलकर पूर्ण स्पष्ट हो जाता है, जय कि चन्द्रकला रजनी कान्त के “हंसते हुए मुख, लम्बी लम्बी रतनार आँखों, उभरे हुए मस्तक और उन काले वालों की दो चार लट्टों को देखकर एक बारगी अपना तन मन उसके समर्पित कर देती है। यहा नाटककारने स्त्री-हृदय के एक गहन तथ्य का चित्रण किया है। स्त्री-हृदय जिमका होता है, प्रथम बार हो जाता है, वह संस्कार अमिट होता है। चन्द्रकला के मन पर रजनी कान्त का ऐसा ही प्रभाव पड़ता है। इस प्रकार का प्रभाव

यद्यपि आज के जीवन में दृष्टि-गत नहीं होता, वह पिछला युग था, जब कि ऐसा होता था या होता वरिष्ठ किया जाता था, तथापि असम्भावित नहीं है, हो सकता है। होता भी है। इन्हीं तथ्य के आधार पर चन्द्रकला के चरित्र का अंकन हुआ है। चन्द्रकला प्रथम मनोरमा से, चित्र-दर्शन के समय यात चीत में, छिपाती है, मनोरमा के यह कहने पर कि "लेकिन, तुम तो इतनी विक्ल हो रही हो, जैसे तुम उसके प्रेम में" वह उत्तर देती है, "तुम जानती हो मैं किस से प्रेम करती हूँ, प्रेम दो चार से तो हो नहीं सकता और शय फिर प्रथम दर्शन में प्रेम होने का समय भी नहीं रहा। वह तो युग दूसरा था.....उसके (रजनी कान्त के) साथ प्रेम की नहीं...त्रिनोद की बात हो सकती थी उनके साथ खिलवाट हो सकता था तथ्यीयत वहलाई जा सकती थी।" ऊपर से ऐसा कहती हुई भी वह रो पटती है। मनोरमा भांप कर जब उससे सत्य पूछती है तो वह मान लेती है कि मनोज से उसका कभी प्रेम नहीं हुआ था। भावावेश, जो कि उसकी आयु, प्रकृति और उसकी सम्पन्न स्थिति के सर्वथा उपयुक्त है, उसके हृदय को व्याप लेता है और वह इस प्रथम प्रेम में ही अपना विवाह मान लेती है। विधवा सम्भले लगती है अपने को। उसके आगे क चरित्र में स्त्री के त्याग, तपस्या, बलिदान और एक-निष्ठता का चित्र है। उसके अन्तर्द्वन्द्व का रूप अधिक उग्र होजाता है। मनोज के आगे वह प्रकट नहीं होने देती पर उसकी विरक्ति बढ़ जाती है। रजनी कान्त की लाश देखकर उसकी दशा खराब हो जाना भी स्वाभाविक है, उस प्रकार के प्रेम में और उस प्रकार की कोमल प्रकृति की स्त्री में। उसके मन की वास्तविक दशा का पता केवल मनोरमा को है। मनोज भांप लेता है पश्चात् मनोरमा उसे बताभी देती है। वह चन्द्रकला को हस्पताल ले जाता है। वहाँ वह रजनी० सिर टांग आदि दबाती है और अपने मन की दृष्टि पूरी करती है। अपने निश्चय पर और भी दृढ़ता की मोहर लगाने के लिए वह मांग में उसके हाथ से सिन्दूर भी चढ़वा लेती है, जिसे फोई नहीं देखता, चढ़ाने वाला भी बेहोशी में होता है। घर आकर चन्द्रकला को सारा वृत्त बता देती है। उसका यह कृत्य उसके स्वभाव के अनुरूप है। वह अत्यन्त भावुक और सत्य-प्रिय है। अथ उसका निश्चय अभेद्य हो जाता

है। रजनीकान्त की मृत्यु पर वह अपने को मनोरमा से कम विधवा नहीं समझती। दोनों के अन्तर को वह स्वयं स्पष्ट करती है, 'तुम्हारी मजबूरी पहिले सामाजिक फिर मानसिक हुई, मेरी मजबूरी प्रारम्भ से ही मानसिक हो गई।' अन्त में पिता की मारी सम्पत्ति पर लात मारकर वह अपने निश्चय पर दृढ़ रहती है और स्वतंत्र आत्मावलम्बन का जीवन बिताने को कटिबद्ध होती है। प्रेमस्वातंत्र्य और मानसिक प्रवृत्ति के अनुसार जीवनयापन की स्वतंत्रता, सत्यता, दृढ़ता, आदि बुद्धिवादी सिद्धान्तों का आदर्श विकास चन्द्रकला के चरित्र में दिखाया गया है। मनोरमा में यह आदर्श भिन्न-तया चित्रित है। यहां, कुछ को, संभव है, चन्द्रकला के चरित्र में कुछ अस्वाभाविकता प्रतीत हो, किन्तु वस्तुतः यह अस्वाभाविकता नहीं है, विचित्रता अवश्य कही जा सकती है।

मनोरमा का चित्र नाटककार ने यों उतारा है, "मनोरमा की अवस्था चन्द्रकला से दो साल कम है। शरीर उसका कुछ अर्द्ध-विकसित सा है। बाल खुले, रूच, और अव्यवस्थित हैं। बार्थी ओर से बालों की एक लट दायें कान से होकर सीधे आगे की ओर नीचे की ओर लटक रही है। उसकी आंखें नितान्त चंचल और चमकती हुई हैं। भौंहों के बाल इतने लम्बे हैं कि दोनों बगलों में दाईं ओर बार्थी ओर घूमकर छोटे बड़े कई वृत्त बना रहे हैं। उनके शरीर का रंग बिल्कुल पछाहीं चम्पे का है।" उपर्युक्त विवरण से नवयौवना मनोरमा का चित्र खिंच जाता है आंखों के सामने। वह बाल-विधवा है। आठ वर्ष की अवस्था में विवाह हुआ और उसके दो वर्ष पश्चात् विधवा हो गई। वह शिक्षित है। चित्रकार है। स्वयं आजीविका के उपार्जन में स्वतंत्र है। मुरारीलाल के घर में चन्द्रकला की सहेली के रूप में रहती है। नवीन विचारों की है। आदर्श की प्रेमिका है। प्राचीन रुढ़ियों को तोड़कर वह चन्द्रकला के यहां रहती है। किन्तु अपने मन के अनुसार चलती हुई भी वह चरित्र में अत्यन्त दृढ़ है। मुरारीलाल के प्रेम-प्रस्ताव को स्वीकार नहीं करती। विचारों की ऊंची, सच्ची, एवं गम्भीर है। त्याग तपस्था, आत्मवलिदान, आत्म-संयम आदि की स्त्री का विशेषतः विधवा का आदर्श चरित्र मानती है। इसी आधार पर वह विधवा-विवाह के सिद्धान्त

का विरोध करती है। वह विधवा को मनोज के समान समाजका कलंक नहीं बसाती, अपितु उसका आदर्श ब्रताती है। अपना जीवन उसे अस्वच्छ नहीं है, क्योंकि उसे वैवाहिक जीवन का अनुभव ही नहीं है, पर अखरता बेशक है। उसके लिए पद पद पर प्रलोभन हैं, पर वह बचती है। उसकी स्थिति में उपयुक्त सभी बातें कुछ अस्वाभाविक सी लगेंगी किसी को, उसका चरित्रमानवीय न बँच कर देवीय सा लगेगा, परन्तु लेखक ने उसमें मानवीयता का भी पूरा संयोग रखा है। वह मनोज की और आकृष्ट होती है। उसकी प्रकृति भी उसी जैसी है, गम्भीर, विषाद-पूर्ण सी, संसार-सुख से विरक्त सी। आकर्षण परम स्वाभाविक है। मनोज भी उधर आकृष्ट होता है। दोनों में प्रच्छन्न प्रेम का अनुभव होता है यद्यपि दोनों उसका स्पष्ट स्वीकार नहीं करते। किन्तु मनोज चन्द्र कला से बंधा है। मनोरमा चन्द्रकला की हानि नहीं कर सकती। उसका स्वात्माभिमान चन्द्रकला के प्रेम में विघ्न नहीं डालना चाहता। चन्द्रकला का मनोज से विष्ट और रजनीकान्त की ओर आकृष्ट देखकर वह उसे समझाती है। जब उसे निश्चय हो जाता है कि दोनों में प्रेम नहीं है, तो वह मनोज को अपने साथ अविवाहित रूप में रहने को तैयार कर लेती है। परन्तु जब वह चन्द्रकला को लेकर फिर हस्पताल जाने को तैयार हो जाता है, तो वह उसे चन्द्रकला को घमा करके उसमें मेल करने का उपदेश देने लगती है। मनोज के हृदय में दृढ़ता न देखकर ही, उसका यह भाव बदलता है। पश्चात् मनोज के आग्रह करने पर वह अथ स्वयं अपने पहिले प्रस्ताव से फिर जाती है। उसके हृदय का यह उतार-चढ़ाव, अन्तर्द्वन्द्व का लेखक ने बड़ा स्पष्ट चित्र अंकित किया है। उसके सामने कोई पुरातन सीता सावित्री आदि का आदर्श नहीं रखा हुआ है। उसकी प्रवृत्ति बुद्धिवादी सिद्धान्तों के अनुसार मन की स्वतन्त्र प्रेरणा द्वारा होती है, किन्तु वह मन शुद्ध है सत्यता-प्रिय है, उसमें त्याग, तपस्या, बलिदान, दृढ़ता आदि की भावनाओं की प्रधानता है। अतएव वह कहीं भी अपने मार्ग से भ्रष्ट नहीं होती। अन्त में भी वह अपनी स्वतन्त्र वृत्ति के अनुरूप ही जीवनयापन करने का निश्चय करती है अकेली। उसके चरित्र में भी बुद्धिवादी सिद्धान्तों के अनुसार



आदर्श जीवन के चित्रण द्वारा कुछ अस्वाभाविकता सी प्रतीत हो सकती है, जो कि वस्तुतः है नहीं, हाँ विचित्रता अवश्य है, ऐंमे चरित्र जीवन में कभी ही उपलब्ध होते हैं। इस प्रकार में लेखक ने उसके जीवन का स्वाभाविक, और सजीव चित्रण किया है।

लेखक ने इन दोनों नारी-पात्रों के चित्रण में बड़े मार्मिक अभिनय-जनों से काम लिया है। बातों के मिलगिले में मानसिक अन्तर्द्वन्द्वों की अभिव्यंजनाएँ बड़े सूक्ष्म और स्पष्ट रूपमें होती हैं। दोनों के चित्रण में नारी के आदर्शरूप का चित्रण हुआ है। दोनों का आन्तरिक और बाह्य विश्लेषण अनुभूति और तर्क के आश्रित है। स्त्री-हृदय के मनोविज्ञान का चित्रण समुचित है, स्वाभाविकता, सजीवता, यथार्थता और आदर्शमयता आदि जीवन के उच्च सिद्धान्तों का समावेश है। नाटककार स्त्री-मनोविज्ञान के चित्रण में दक्ष है, उसके अन्य नाटकों और अन्य नाटक के आधार पर, ऐसा वास्तविक रूप से कहा जा सकता है। प्रस्तुत नाटक में भी नाटककार मनोरमा और चन्द्रकला के चरित्र-चित्रण में अपने उद्देश्य के अनुसार पूरा सफल रहा है। दोनों का आन्तरिक और बाह्य-चित्रण स्वाभाविक और सजीव है।

८—“जयशंकर प्रसाद की नाट्य कला पूर्णतया आदर्शवादी है।” उदाहरण देते हुए इस कथन की सत्यता पर अपना मत प्रकट कीजिये।

उत्तर—प्राचीन भारतीय नाट्य प्रणाली के अनुसार जीवन के आदर्श रूप का ही चित्रण होता है। नायक नायिका आदि को सर्व गुण-सम्पन्न आदर्श उदात्त रूप में और उनके विरोधी प्रतिनायक आदि पात्रों को अनेक अवगुणों के आधार रूपमें चित्रित करने की प्रणाली रही है। इसी कारण आदर्श नायक आदि पात्रों के चरित्र में उनकी सफलता के और प्रति-नायक आदि में उनकी विफलता के कारण-भूत चिन्ह प्रथम ही प्रकट कर दिये जाते हैं। इससे पात्रों के चरित्र के चित्रण और कथा-वस्तु के नाटकीय निर्वाह में अधिक सरलता आ जाती है। दोनों के संघर्ष का विस्तार दिखलाते हुए अन्त में

मन पक्षकी विजय और असन पक्षको पराजय बढ़ी स्वाभाविकता और सुगमता से दिखा दी जाती हैं। राम-रावण, कृष्ण-कंस आदि इस प्रणाली के उत्तम उदाहरण हैं।

किन्तु आधुनिक नाट्य कला में आदर्शता का यह सिद्धान्त मान्य नहीं है। वे लोग जीवन के केवल आदर्श रूप के चित्रण को अस्वाभाविक मानते हैं। उनके मत से ऐसे चरित्र श्रद्धा, पूजा आदि की आदर भावनाएं तो उत्पन्न कर सकते हैं, उनके भावों की अनुभूति साधारण सामाजिकों को नहीं हो सकती, जो कि साहित्य का लक्ष्य है। अतः वे जीवन के सुख एवं दुःख दोनों में पूर्ण द्वन्द्वात्मक वास्तविक चित्रण को ही उचित समझते हैं। वास्तविक जीवन में यथार्थ का जो रूप मिलता है—श्रद्धा या दुरा—वे लोग इसी के चित्रण को महत्व देते हैं। वही चित्रण आजकल स्वाभाविक और नाटको के उपयुक्त समझा जाता है।

प्रसाद जी ने अपने नाटकों के प्रधान पात्रों नायकों के चित्रण में तो उन्नी प्राचीन आदर्श-चित्रण की प्रणाली को ही अपनाया है। उनके नाटकों के सभी प्रधान पात्र नायक आदि आदर्श चरित्र हैं। उनका चरित्र सब दृष्टियों से परम उदात्त है शौर्य, वीर्य, पराक्रम, साहस, विद्याबुद्धि, कौशल, वैर्य, क्षमा दया, परोपकार, निःवार्थता, सच्चरित्रता आदि किसी भी सद्गुण की कमी नहीं है, अवगुण या निर्यलताएं उनमें नहीं हैं। अत एव उनकी स्वाभाविक विजय होती है। स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त, वन्धु-वर्मा, पर्णदत्त, गुप्त-सम्राट् चन्द्रगुप्त, सिंहरण, चाणक्य आदि इसी प्रकार के आदर्श पात्र हैं। इनके जीवन में आदर्शों का ही महत्व है। अतएव ये पात्र लोक-जीवन के नहीं प्रतीत होते, अपितु उससे उच्च, उसके आदर्शभूत प्रतीत होते हैं।

किन्तु अन्य प्रतिद्वन्द्वी प्रति-पक्षी पात्रों के विषय में प्रसाद जी ने प्राचीन प्रणाली का स्वीकार नहीं किया है। उन्हें प्राचीन प्रणाली के अनुसार निरे अवगुणों का ही भण्डार नहीं दिखाया गया है। वहां उनमें यथार्थता का समावेश भी किया गया है। उनमें गुण भी हैं, और अवगुण भी। भटार्क और राक्षस आदि में निर दोष ही दोष चित्रित नहीं हुए हैं। उनमें अनेक

सद्गुणों की भी स्थिति दिखाई गई है, जिनकी विरोधी भी प्रशंसा करते हैं। शर्वनाग, जयमाला, पर्वनेश्वर, आंभीक आदि पात्रों में यथार्थता का अधिक चित्रण हुआ है।

पात्रों का चित्रण व्यक्तिगत और वर्गगत दोनों रूपों में प्रसाद जी ने किया है। आदर्श पात्रों में भी सभी विशेषताएँ व्यक्तिगत नहीं हैं उनमें अधिकतर अपने वर्ग—आदर्श व्यक्तियों के वर्ग—की है, जिनका चित्रण उन पात्र के चरित्र में हुआ है। दूसरी श्रेणी के पात्रों का भी चित्रण अधिकांश में अपनी वर्ग-गति विशेषताओं की लिये है। वे पात्र अपने विश्वासों, रुढ़ियों और संस्कारों में इतने आश्रित हैं, कि उनके विरुद्ध कोई भी कार्य नहीं करता। ब्राम्हण पात्र ब्राम्हण के लिए अनुचित कार्य को नहीं करता। क्षत्रिय भी ऐसा ही करता है। कोई पात्र ऐसा करने पर उतारु होता भी है तो नाटककार कोई न कोई ऐसा कारण उपस्थित कर देता है कि उसका विचार बदल जाता है और वह उस कार्य से विरत हो जाता है। कोई अन्य साधन न होने पर, महात्मा, साधु आदि के उपदेश को ही कारण बना दिया जाता है, त्रिवाकर मित्र, प्रेमानन्द, व्यास आदि ऐसे ही पात्र हैं। इस प्रकार आदर्श व्यक्तियों में उनकी प्रकृति और स्वभाव आदि की व्यक्तिगत विशेषताओं का चित्रण होते हुए भी, वे अपने वर्ग के प्रतिनिधि हैं। इसी प्रकार, अन्य साधारण पात्र भी अपनी व्यक्तिगतता के साथ अपने वर्ग के आदर्श प्रतिनिधि हैं, उनके स्वतंत्र व्यक्तित्व का आभास उनमें कम मिलता है। प्रसाद जी ने व्यक्तिगत चित्रण की अपेक्षा वर्गगत चित्रण ही अधिक किया है। इसका कारण भी था। कारण यह था कि उनके नाटक ऐतिहासिक हैं। ऐतिहासिक नाटकों में देश-काल के चित्रण के आग्रह से विभिन्न वर्गों की चारित्रिक विशेषताओं के चित्रण को ही उन्होंने अधिक महत्त्व दिया है। इससे नाटक में देश-काल का प्रतिविम्ब अधिक स्पष्ट रूप में प्रतीत होता है। अतएव प्रसाद जी की प्रवृत्ति प्रधानतः आदर्शता की ओर रही है। वर्गगत चरित्र-चित्रणों में भी वर्गगत आदर्श आ ही जाते हैं। यथार्थमूलक व्यक्तिगत मनोविश्लेषणात्मक चित्रण प्रसाद के नाटकों में कम ही हुए हैं।

आदर्शवाद वस्तुतः तो कहीं भी नहीं छूटता। सत्पक्ष की विजय और

अमृत पक्ष की पराजय, कठोर पर कोमल का शासन, पीड़ित के प्रति दया और अत्याचारी के विरुद्ध रोष आदि का निर्वाह किया गया है। कोई पात्र आदर्श से च्युत हो भी जाता है तो कोई न कोई कारण उपस्थित करके उसे फिर वहीं पहुँचा दिया जाता है। चाणक्य ने ब्राम्हणत्व के आदर्श से गिरकर वृटनाति का आश्रय लिया था। किन्तु अपने उम सारे कार्य-क्रम को समाप्त करके, वह फिर तपोवन में ही पहुँच जाता है। जाने पर, स्वयं अपने भूतकालीन अवर्षमय जीवन को अम-मात्र बताकर, उस ब्राम्हण-जीवन में ही वास्तविक सन्तोष द्रव्यता है। इस प्रकार के अनेक पात्र हैं, जिनका अपने आदर्श से पतन हुआ है और फिर हृदय-परिवर्तन हुआ। वहीं पहुँच गये हैं। व्यक्तिगत चित्रणों में स्वभाव, जाति, धर्मवर्गगत आदर्शों की ही प्रधानता होती है। आदर्श चरित्र तो भला हैं ही आदर्श, उनका तो यत्न, पराक्रम, स्वभाव गुण व्यक्तिगत होते हुए भी मनुष्यता के आदर्श होंगे। चन्द्रगुप्त आदि ऐसे ही आदर्श वीर योद्धा हैं। अतः स्पष्ट ही प्रसाद जी ने चरित्र-चित्रण में आदर्श का कही भा ओम्फल नहीं होने दिया है। प्रायः सभी माधारण और विशेष पात्रों के चित्रण में यथार्थ और आदर्श का यह समन्वय, जिसमें कि आदर्श यथार्थ से प्रधान है, ही सर्वत्र प्राप्त होता है। व्यक्ति का लक्ष्य कोई न कोई आदर्श रहा है। उसकी प्रवृत्ति, ब्रूम फिर कर, गिर पड़कर, उम्मी की ओर होती है। प्रसाद के नाटकीय पात्रों का चरित्र किसी न किसी आदर्श के आधार पर खड़ा है। कथानक किसी न किसी उच्च आदर्श को लेकर चलता है। नाटकीय व्यापार में, क्रिया में, घटनाओं में, मानवता के ऊँचे आदर्शों का आधार रखा गया है। नाटकीय कला-विधि भी उनकी नाटकीय प्रमुख सिद्धान्तों या आदर्शों के ऊपर स्थित है। भारतीय नाट्य-शास्त्र के प्रायः सभी प्रमुख आदर्शों का उन्होंने पालन किया है। किन्तु मौलिकता या स्वच्छन्दता भी रखी है। नाटकीय टैकनिक में उन्हें कई आवश्यक सुधार करने पड़े समयोपयुक्त। मूलरूप से प्राचीन आदर्शों का आधार रखते हुए, आवश्यक नवीनता के संयोग से, उन्होंने अपने नाट्य-विधान का निर्माण किया था। इस प्रकार, किसी भी दृष्टि से प्रसाद जी के समस्त नाट्य-विधान में आदर्श ही प्रमुख स्थान रखते हैं। अतः उपर्युक्त

आधार पर प्रश्न-गत उक्ति कि "जयजंकर प्रसाद की नाट्यकला पूर्णतया आदर्शपादी है।" समुचित लिख हो जाती है।

६.—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के मौलिक तथा अनुवादित नाटकों का सक्षिप्त परिचय दीजिए। हिन्दी नाट्य-साहित्य में इन कृतियों का क्या स्थान है ?

उत्तर—भारतेन्दु जी का हिन्दी नाटकों का पिता कहा जाता है। हिन्दी साहित्य का नाटकीय अंग बहुत ही विकसित था। धार्मिक नाटक थे ही नहीं। भारतेन्दु ने इस अंग की पूर्ति की विशेष चेष्टा की। मर्यादित नाटक लिखे और प्रेरणा करके लिखवाये भी। उनकी अपनी ममता नाट्य-रचनाओं को तीन रूपों में विभक्त किया गया है—मौलिक, रूपान्तरित और अनुवादित। मौलिक रचना उनकी अपनी स्वतंत्र उद्भावना है। इसमें निर्माणा के लिए किसी दूसरी नाटकीय रचना का आधार नहीं लिया गया है। भारतेन्दु की मौलिक रचनाएँ अनेक हैं। अनुवादित रचनाओं में वे रचनाएँ हैं, जो कि संस्कृत, बंगला आदि किसी अन्य भाषा के नाटक आदि का अनुवाद हो। भारतेन्दु ने कई अनुवाद किये। इनमें भिन्न एक तीसरे प्रकार की अन्य रचनाएँ भी हैं, जो न पूर्णतया अनुवाद ही कही जा सकती हैं और न मौलिक ही, किन्तु उनमें मौलिकता और अनुवाद दोनों की विशेषताएँ हैं। वे ऐसे अनुवाद हैं, जिनमें यथार्थ लेखक ने बीच-बीच में परिवर्तन भी किया है। ये रूपान्तरित नाटक कहे जाते हैं। इस प्रकार की भी रचनाएँ भारतेन्दु जी ने की हैं। उद्देश्य उनका यही था कि नाटक-साहित्य की किसी न किसी प्रकार वृद्धि हो।

भारतेन्दु ने निम्न मौलिक रचनाएँ कीं—

प्रेम योगिनी (१८७५) यह छोटी सी चार गर्भाकों (दृश्यों) कीन टिका है। कथानक कुछ नहीं है। लेखक ने बनारस के चार दृश्यों का चित्रण किया है। पहिले में मन्दिर, पंडा, पुजारी, गुंसाई, ब्रह्मचारी आदि में फैले व्यभिचार, अनाचार आदि का अंखों देखा सजीव चित्रण है। दूसरे दृश्य में, बनारस के दो अन्य स्थानों—पेथी, मैथी—के दृश्य, हैं। दुलाब, गंगा पुत्र, भडेरिया, गुंढा, यात्री, आदि सबका चित्रण है। और तीसरे दृश्य में मुगल

मराय स्टेशन का चित्रण है। यात्रियों के लिए पंडे लोग, इक्के घाले, कुली लोग किस प्रकार समुत्सुक रहते हैं और उनके आने पर किस प्रकार का उनका आचरण होता है, यात्री लोग क्या प्रभाव लेकर जाते हैं, आदि का चित्रण है। चौथे दृश्य में काशी-निवासी दक्षिणी ब्राह्मणों के जीवन का चित्रण है। भंग पानी और भोजन की चिन्ता उन्हें सदैव लगी रहती है। सब केवल इन चार दृश्यों में ही यह नाटिका पूर्ण हो जाती है। कथावस्तु कुछ नहीं है। नाटिका अपूर्ण है। पात्रों का चरित्र चित्रण संवाद, वस्तु-स्थिति आदि का सुन्दर चित्रण है। भारतेन्दु ने हिन्दी में सर्व प्रथम जीवन के वास्तविक चित्रण को नाटक का विषय बनाया। आगे के नाटक-साहित्य में इस वास्तविकता-चित्रण की नाटकीय धारा का ही विकास हुआ। इस दृष्टि से यह छोटी सी नाटिका हिन्दी नाटक-साहित्य में यथार्थ-चित्रण की नवीन धारा की प्रवर्तिनी है।

चन्द्रावली—इनकी दूसरी मौलिक नाटिका है। यह १८७६ में बनी। इसमें चार अंक हैं। दृश्य कोई नहीं, अकावतार एक अंक में है। प्राचीन नाट्य-प्रणाली में नान्दी-विष्कम्भक आदि का भी प्रयोग हुआ है। शृंगार रस का—विशेषतः वियोग रूप का—विशेषतर परिपाक हुआ है। विशेष भगवद् भक्ति भी है। यह एक सुन्दर प्रेम-नाटिका है, जो आगे के नाटक-साहित्य में प्रेम-प्रधान नाटकों की धारा की जन्म-दात्री है।

भारत जननी—(१८७७) इनकी तृतीय रचना है, जो नाटक के ढंग की तो है, पर नाटक नहीं है। भारतेन्दु ने इसे आपेरा (अंग्रेजी नाटक का एक भेद) कहा है। विषय राष्ट्रीयता है। भारतीयों को प्रबल उद्बोधन दिया गया है, जाग जाने का। एक ही दृश्य है, प्रारम्भ से अन्त तक। राष्ट्र-प्रेम को नाटकीय विषय बनाने की प्रवृत्ति का जन्म यहीं से होता है।

भारत दुर्दशा—(१८८०) चौथी रचना भी इसी राष्ट्रीय धारा का छः अंकों का नाटक है। इसमें, भारत की अधोगति का चित्रण करके, प्राचीन गौरव की स्मृति दिलाकर, उद्बुद्ध होने की प्रेरणा दी गई है। राजनैतिक वस्तु-स्थिति का चित्रण इसका विषय है, जो कि इस दिशा में सर्व-प्रथम प्रयत्न है। हिन्दी-साहित्य के नाटकों की राजनैतिक धारा का प्रथम नाटक

यही गिद्ध होता है। इसकी शैली प्रबोध-बन्दोदय वाली मानयी-करण की है अर्थात् अमूर्त भावनाओं का मूर्त पात्र के रूप में चित्रण करना। भागत, भारत-दुर्देव, भारत दुर्दशा, सत्या नाश, निर्लज्जता, मदिरा, अन्वकर, रोग आदि निराकार भावनाएँ और दशाएँ साकार रूप में नाटक में नाटकीय पात्र बनकर रंग मंच पर आती हैं। इस नाटक में यथार्थ-चित्रण है। भारत की तात्कालिक आर्थिक राजनैतिक आदि दुर्दशाओं का गजीब स्वाभाविक चित्रण हुआ है। भारतीयों की अशिष्टता, मूर्खता, ब्रिटेजियों की राजनैतिक चालों आदि का दर्शन कराया गया है। नाटक रोचक है। संवाद बहुत सुन्दर हैं। भाषा परिमार्जित और समर्थ है।

नीलदेवी—(१८८१) पांचवी मौलिक रचना है, यह गीति-नाटिका है। कुल दस दृश्य हैं। कथानक इतिहास से लिया गया है। अमीर अश्व-दुष्गरीफलां द्वारा राजा सूर्यदेव को पकड़ कर मग्ना देने पर उसकी गनी नीलदेवी, उसका बदला लेने के लिए नाचने वाली का वेश बनाकर, अमीर के खेमे में जाती है और शराव आदि से उन्मे बेखबर कम्के उसके दुरा मार देती। है इतना ही कथानक है। पति के लिए वीर बनने का उपदेश भारतीय नारी को दिया गया है। भाषा उर्दू-प्रधान इसलिए है कि पात्र अधिकतया मुसलमान हैं। अन्य हिन्दू पात्र हिन्दी ही बोलते हैं। गीत भी हैं। नाटक सुन्दर और नाटकों की ऐतिहासिक नाटक-परम्परा को जन्म देने वाला है।

सती प्रताप—(१८८३) छठी मौलिक नाटक-रचना है, यह नाटक पूरा नहीं है। इसका कथानक सावित्री सत्य-वान के चरित्रों के आधार पर बना है। भारतेन्दु इसे पूरा नहीं कर सके।

इन नाटकों के अतिरिक्त भारतेन्दु ने कई मौलिक प्रहसन भी लिखे। इन प्रहसनों में मनोरंजन के साथ किसी सामाजिक धार्मिक, राजनैतिक कुरीति या अन्याय पर करारी चोट भी हुई है। किसी न किसी कुरीति को लेकर ही इन प्रहसनों का निर्माण हुआ है। समाज के सामने उसके किसी अन्याय, अत्याचार या मूर्खता के चित्र को व्यंग्य रूप में, बकता के साथ रखकर, उस पर चोट करना प्रहसनों का लक्ष्य है। मनोरंजन का साथ

में विशेष ध्यान रखा जाता है। भारतेन्दु ने तीन प्रहसन लिखे हैं — 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' (१८७३), 'विषय विषमौषधम्' (१८७६) एवं "अंधेर नगरी" (१८८१) इस प्रकार प्रहसन-परम्परा की नींव पड़ती है।

वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति में मांसभोजी और अमांस भोजी चरित्रों का चित्रण है। मांस-भोजी वेद-विहित हिंसा — बलि आदि — को हिंसा नहीं मानते और अन्य मानते हैं दोनों की पारस्परिक गणहन-मणहन, आक्षेप प्रक्षेप, उक्तिवां प्रत्युक्तियों में हास्य और करारा व्यंग्य सर्वत्र है।

विषय विषमौषध में, विष की औषधि विष ही है, इस तथ्य का आधार लेकर, यद्रीदा नरेश मल्हार राय गायक वाद को सिंहासन-च्युत करने की घटना का नाटकीय चित्रण है। नाट्य-शास्त्र के अनुसार यह उप-रूपक का 'भाग' नामक भेद है। रूपक या नाटक इसे नहीं कहा जा सकता।

तीसरा "अंधेर नगरी" नामक प्रहसन अविश्वसनीय है। इसमें छः अंक हैं। इन्हें छः दृश्य भी कहा जाय तो कोई हानि नहीं। अंक बहुत छोटे हैं। इसमें किसी ऐसे राज्य का चित्रण है जहाँ धर्म, कर्म, कानून, व्यापार, शासन की सर्वत्र अशुभस्था है। सबको एक ही लाठी से हाका जाता है। अपराधी, निरपराधी से कोई भेद-भावना नहीं है। ऐसे अंधेर शासन का इसमें हास्य-व्यंग्यमय चित्रण हुआ है। मनोरंजन भी पूरा होता है।

इन प्रहसनो में वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति और अंधेर नगरी ये दो प्रहसन विशेष सफल हैं। इन प्रहसनों को लिखकर भारतेन्दु ने सामाजिक जीवन के विषयों को लेकर प्रहसन लिखने की परिपाटी चला दी। ये नाटक प्राचीन नाट्य प्रणाली के अनुसार नाटकीय विशेषताओं से समन्वित करके लिखे गये हैं।

रूपान्तरित रचनाओं में उनकी तीन रचनाएँ आती हैं। इन रचनाओं में भारतेन्दु की मौलिकता भी है, किन्तु छाया-रूप में अन्य नाटकों का आधार भी रखा गया है। इनमें मौलिकता और अनुवाद दोनों की विशेषताएँ उपलब्ध हैं। इनमें रूपान्तर-कर्ता की वही विशेषता और परीक्षा है कि



वह रूपान्तर करते समय नाटकीय विषय के साथ कितना और कैसा म्याप करवा है, विषय में उसके रूपान्तर करने में घमंकार और रमकी वृद्धि होती है या छानि, मौलिक आधार-भूत नाटक से रूपान्तरित नाटक सुन्दरतर बना है अथवा अशुन्दर। इसी कौशल और कलागति पर हमारी नफलता या विफलता निर्भर करती है। भारतेन्दु ने नफल रूपान्तर किये हैं। निश्चय ही वे उनके मौलिक आधार-भूत नाटकों से अधिक सुन्दर यों हैं।

इनमें पहिला रूपान्तरित नाटक विद्यासुन्दर है। यह नाटक यंगला के यतीन्द्र मोहन ठाकुर द्वारा लिखित 'विद्यासुन्दर' नामक नाटक के आधार पर लिखा गया है। इसमें विद्या और सुन्दर नामक एक राजकुमारी और राजकुमार के प्रेम का चित्रण है। उनका प्रथम लुक-छिप कर प्रणय होता है और पश्चान् विवाह हो जाता है। किन्तु हमका घटना-विकास टोप-पूर्ण है। शृंखला और नियोग बीच-बीच में टूटे हुए हैं। अनेक घटनाओं के संबन्ध का ज्ञान नहीं होता। अतः भारतेन्दु जी की यह उत्कृष्ट रचना नहीं मानी जाती। सभव है, ये मूलग्रन्थ की त्रुटियां हो, सम्भव है रूपान्तर में ही ये त्रुटियां आगई हैं।

इनकी दूसरी रूपान्तरित रचना सत्य हरिश्चन्द्र है। इससे पहिले पुराण-प्रसिद्ध सत्यवादी हरिश्चन्द्र के चरित्र को लेकर दो नाटक—क्षेमीश्वर का चण्डकौशिक और रामचन्द्रकृत सत्य हरिश्चन्द्र नाटकम्—संस्कृत में विद्यमान थे। भारतेन्दु ने इनकी बहुत सी बातों, घटनाओं आदि का आधार लेकर, अपनी मौलिक प्रतिभा से उसमें नवीन रूपान्तर करके अपना नाटक लिखा है। उसमें अनेक स्थल तो चण्डकौशिक के अनुवादमात्र हैं और अनेक उनकी अपनी मौलिक सूक्त-वृक्त हैं। घटनाएं भी कुछ उन्हीं नाटकों से ली हैं और कुछ भिन्न कल्पना प्रसूत अथवा अन्यत्र पुराण आदि से संग्रहीत हैं। अतः इसमें मौलिकता और अनुवाद दोनों के गुण मिलते हैं। अतएव इसके विषय में विद्वानों और आलोचक भिन्न-मत हैं। बा० श्यामसुन्दर दास, वजरत्नदास आदि इसे भारतेन्दु का मौलिक नाटक मानते हैं, "कुछ लोगों का कहना है कि यह क्षेमीश्वर के चण्डकौशिक का

द्वारा-अनुवाद है। पर उसमें और इसमें कई बातों में अन्तर है। सत्य हरिश्चन्द्र में नाटक का आरम्भ इन्द्र के द्वेष-भाव से होता है, वही विश्वामित्र को उत्तेजित करा के राजा हरिश्चन्द्र की परीक्षा लेने और उन्हें घर्म-च्युत करने के लिए उद्यत करता है। पर चण्डकौशिक में राजा हरिश्चन्द्र विश्वामित्र को एक कन्या का वलिदान देते देखकर, उनकी भर्त्सना करते हैं और विश्वामित्र के शाप देने पर समस्त पृथ्वी का दान देकर उस शाप से मुक्ति पाते हैं। ..... इस नाटक का उद्देश्य राजा हरिश्चन्द्र की सत्य प्रतिज्ञा की महिमा दिखाना है। 'इस प्रकार सत्य हरिश्चन्द्र और चण्डकौशिक के मूल आधार में ही बड़ा अन्तर है, अतएव एक को दूसरे का अनुवाद कहना अनुचित है।' इनके विपरीत आचार्य शुक्लजी के मत से यह चण्डकौशिक का अनुवाद है, मौलिक नहीं कहा जा सकता। उन्होंने अनेक स्थल ऐसे दिखाये हैं, जो अविकल अनुवाद हैं। पर वस्तुतः न यह पूर्णतया मौलिक ही कहा जा सकता है और न अनुवाद ही। इसमें दोनों का विशेषताएं हैं। चण्डकौशिक के अनेक स्थलों का अनुवाद भी हुआ है। किन्तु अनेक अंशों में दोनों में भेद भी है। सत्य हरिश्चन्द्र की इन्द्र-सभा, नारद आदि का आना, रानी का फांसी लगाना आदि घटनाएं चण्डकौशिक में नहीं हैं। चण्डकौशिक की राजा-रानी विदूषक की बातें, विघ्नराट्ट का चाराडरूप धारण करना आदि घटनाएं सत्य हरिश्चन्द्र में नहीं। दोनों का आदि अन्त भी एकमात्र नहीं। अङ्क एक में पांच हैं, एक में चार हैं। इन मौलिक भेदों से वह पूर्णतया अनुवाद भी नहीं कहला सकता। अतः सत्य हरिश्चन्द्र को रूपांतरित मानना चाहिये। ऐसा करने से उपर्युक्त मत भेद के लिए भी स्थान नहीं रहता। है भी उसमें रूपांतर की ही प्रधान विशेषता, वह अनुवाद की अपेक्षा मौलिक अधिक है।

कुछ नाटकीय रचनाओं का, भारतेन्दु जी ने संस्कृत, बगला, अंग्रेजी के साहित्यों से अविकल अनुवाद भी किया है, जो बहुत समुचित है, जिसमें मूलगत भावों के साथ पूर्ण न्याय किया गया है। मूलभावों को विकृत न करके, उन्हें समुचित तथा स्पष्ट किया है। किसी भी अनुवादक की यही प्रथम विशेषता होती है कि वह मूल के भावों की यथानुरूप



(४) कर्पूर मजरी—यह नाटक एक इसी नामके प्राकृत नाटक का अनुवाद है। अनुवाद समुचित है। मूल भावों की यथावत् रक्षा की गई है।

(५) मुद्राराक्षस—(१८७८) कविवर विशाखदत्त के संस्कृत नाटक का अविकल और अत्यन्त सुन्दर अनुवाद है, जिसे पढ़कर मौलिक नाटक का सा आनन्द आता है। मुद्रा-राक्षस सात अकों का नाटक है। प्राचीन संस्कृत नाट्य-प्रणाली के आधीन निर्मित हुआ है। इसकी कथा-वस्तु राजनैतिक है। नन्द-नाश के पश्चात्, राज्य-प्राप्ति हो जाने पर भी, राक्षस युद्ध को तैयार रहता है, कुसुमपुर को पर्वतेश्वर के पुत्र मलयकेतु आदि की सहायता से घेर लेना है। चन्द्रगुप्त की राज्य-लक्ष्मी चंचल प्रतीत होती है। चाणक्य उम्मे स्थिर करने का निश्चय करता है और उसके लिए राक्षस को चन्द्रगुप्त के मन्त्रित्व पद पर आसीन करने का उद्देश्य बनाता है। उसके निश्चय करते ही, उसकी बुद्धि ऐसी राजनैतिक गूढ़ चालें चलती है, कूटनीति के ऐसे घात प्रतिघात नाटक में चलते हैं कि कथा की रोचकता में उत्तरोत्तर वृद्धि होती रहती है। चाणक्य का पक्ष प्रबल रहता है, उसकी समस्त योजनाएं सफल रहती हैं और राक्षस की विफल होती हैं। अन्त में चाणक्य का निश्चय पूरा होता है। राक्षस पकड़ा जाता है और विचश होकर चन्द्रगुप्त का मन्त्री पद संभाल लेता है। नाटक समाप्त हो जाता है।

जटिल विषय के कारण नाटक में थोड़ी जटिलता भी आ गई है। संवाद भी कहीं कहीं जटिल हैं। पर अनुवाद में भावों की पूरी रक्षा की गई है। भाव कोई अस्पष्ट नहीं रहने दिया गया है। गद्य पद्य का अनुवाद तदनरूप ही हुआ है, गद्य का गद्य में और पद्य का पद्य में। इसमें भारतेन्दु के भाषा-धिकार का पूर्ण दर्शन होता है। वह व्यंजनाशील, सुगठित और समर्थ है।

(६) दुर्लभवन्धु—यह शेक्सपियर के अम्रेजी नाटक मर्चेट आफ वीनिस का अनुवाद है। अनुवाद में काफी स्वतंत्रता बरती गई है। गद्य में अनुवाद अधिक हुआ है। शेक्सपियर के जैसे मुक्त वृत्त में अनुवाद नहीं किया गया है। छन्दोबद्ध कविता का पद्य में अनुवाद हुआ है। पात्रों के नामकरण में भारतीय नामों का प्रयोग किया गया है, अम्रेजी नाम नहीं रहने दिये हैं। शैलक, बसैनियो, एन्टोनियो आदि पात्रों के नाम शैलान्त, बसन्त,

अनन्त आदि हो गये हैं। अनुवाद मूल भावों की पूर्णतया रक्षा करने वाला यथोचित सुन्दर है। अतः अंग्रेजी नाटकों के अनुवाद करने का उनका यह प्रथम प्रयत्न सफल रहा है।

भारतेन्दु अपने युग के सबसे बड़े साहित्यिक नेता थे। उनकी नाटक-कृतियाँ भी हिन्दी नाटक साहित्य का नेतृत्व करती रही हैं। भारतेन्दु से पहिले भी यद्यपि यथाकथंचित् मौलिक और अनूदित नाटकों की धाराएं चली आ रही थीं, पर वास्तव में हिन्दी साहित्य की नाटकीय धाराओं का जन्म इन्हीं से होता है। मूल-रचनाओं और अनुवाद-रचनाओं की वास्तविक परम्परा इन्हीं से चलती है। अनुवाद के क्षेत्र में, संस्कृत, बंगला, अंग्रेजी से अनुवाद करने की परिपाटियों को उन्होंने चालू किया। मौलिक क्षेत्र में भी अनेक धाराओं को जन्म दिया, जो तब से निरन्तर विकास करती हुई अब तक प्रवाहित हो रही हैं। वास्तविक-चित्रण को, इतिहास चित्रण को, प्रेम-प्रधान, राजनीति-प्रधान, राष्ट्रीय धारा, भक्ति-धारा, प्रहसन धारा, आदि सभी धाराओं का प्रारम्भ उनकी इन विभिन्न कृतियों से होता है। उनका नाटकीय महत्त्व कितना है, इस बात को छोड़कर, वे हिन्दी नाटक-साहित्य के प्रारम्भिक आदर्श-भूत नाटक हैं, जिन्होंने आगामी नाटक साहित्य का पथ-प्रदर्शन किया है।

ये रचनाएं वास्तव में, हिन्दी-नाटकों के युग का परिवर्तन करने वाली हैं। इन रचनाओं से ही हिन्दी नाटकों का वास्तविक श्री गणेश होता है। नाटक-रचना के विभिन्न रूप आते हैं। लोकजीवन का चित्रण नाटक का विषय बनता है विषय भेद से इन्हीं नाटकों से विभिन्न नाटकीय धाराओं का विकास होता है। भारतेन्दु से पहिले अनुवाद की परम्परा आ रही थी। मौलिक परम्परा भी जैसे तैसे रूप में विद्यमान थी। भारतेन्दु की अनुवाद-रचनाओं में इन दोनों धाराओं का विकास हुआ। भारतेन्दु की नाटक रचनाएँ, अनुवाद के आदर्शों का पालन करती हुई, आदर्श अनुवाद हैं। इनसे अनुवाद का क्षेत्र भी विस्तृत हुआ। पहिले संस्कृत, प्राकृत आदि के ही अनुवाद होते थे। अब भारतेन्दु ने बंगला, मराठी तक अनुवाद-क्षेत्र विस्तृत किया। अनुवाद का एक नवीन रूपान्तरित रूप भी उपस्थित

किया। मौलिक क्षेत्रमें भी भारतेन्दु की रचनाएँ, अनेक नवीन नाटक-परम्पराओं को जन्म देती हैं। ऐतिहासिक, सामाजिक, प्रेम-प्रधान, वास्तविकता प्रधान, प्रहसन आदि प्रकारों के नाटक लिखने की परम्पराएँ भारतेन्दु की इन्हीं मौलिक रचनाओं से प्रारम्भ होती हैं। इन रचनाओं का मुख्य आधार प्राचीन संस्कृत परिपाटी है, किन्तु उनमें नवीन आवश्यक सुधार भी भारतेन्दु ने किये हैं। उन्होंने प्राचीन नाट्य-प्रणाली को एक आधुनिक रूप देकर उपस्थित किया है। अतएव ये रचनाएँ, हिन्दी साहित्य के नाटकों में सर्व-प्रथम पास्तविक आदर्श-भूत रचनाएँ, हैं, जो कि हिन्दी के आगामी नाटक-साहित्य के लिए प्रदर्शन के प्रकाश-स्तम्भ सिद्ध हुईं, विभिन्न मार्गों में। ये रचनाएँ हिन्दी साहित्य में अमर हैं, उसकी अमूल्य निधि-भूत, उनमें हिन्दी नाटकों के एक पूरे युग के विकास का इतिहास है। हिन्दी-साहित्य में ये सदैव आदर्श ही रहेंगी।

१०. निम्नलिखित ग्रन्थों में से किन्हीं दो पर विवेचनात्मक टिप्पणियाँ लिखिए १. चंदा, २. आश्चर्यवृत्तान्त, ३. रसज्ञरञ्जन, ४. विपसा ५. स्मृति की रेखाएँ।

उत्तर—चंदा एक बहुत छोटा सा—जिसे एक कहानी भी कहा जा सकता है—उपन्यास है। पृष्ठ संख्या ७५ है। लेखक उसके श्री अमृतलाल चक्रवर्ती हैं जो ख्यात नामा लेखक थे। चंदा का विषय या कथानक ऐतिहासिक है। चित्तौड़ के महाराणा लाखा के पुत्र राजकुमार चंदा की भीष्म-प्रतिज्ञा का वर्णन है। राजकुमार चंदा के लिए ब्राह्मण विवाह का नारियल लेके आते हैं। दरबार में महाराणा लाखा उन्हें मजाक से अपने लिए कह बैठता है। हास्य में वह ऐसा कह बैठता है राजपूती परम्परा के अनुसार कहने मात्र से विवाह मान लिया जाता है, किसी राजपूत रमणीका। चंदा की वह मातृस्थानीय बन जाती है। लाखा को अस्वीकार करते न बना। जय गद्दी के वारिस का प्रश्न उपस्थित हुआ तो चंदा भीष्म के समान भीषण प्रतिज्ञा करता है राज-सिंहासन को छोड़ने की इसी आधार पर कथानक चलता है। लाखा का विवाह हो जाता है, चंदा कुमार रहता है। लाखा के एक पुत्र उत्पन्न होता है। वही बड़ा हाँकर गद्दी का वारिस बनता है। चंदा

उसको राजावत् मानता है अपनी प्रतिज्ञा के अनुसार। किंतु उसकी नवविमाणा उसके विरुद्ध अपने भाई के साथ मिलकर फिर भी पदयंत्र करती हैं, जिससे वह वहाँ से चले जाने को विवश हो जाता है। इसी प्रकार का कथानक है।

उपन्यास में ऐतिहासिकता इतने रूप में है कि उसकी घटनाएँ पात्र स्थान आदि ऐतिहासिक हैं। उस युग की वास्तविक दशा का वर्णन थोड़ा बहुत वाच्य रूप में अवश्य किया है, किन्तु उसका वास्तविक चित्रण नहीं है, चित्रण में लेखक का कल्पना का ही दृष्टिकोण प्रधान रहा है। चरित्रों में आदर्शता की प्रधानता है। चन्द्रा का चित्रण आदर्श-भूत है, कहीं भी मानवीय दुर्बलताओं का लेश नहीं है। वह देवांपम लगता है। वह भीष्म से किसी अण में कम नहीं है, अतएव वह वास्तविकता से दूर एक असाधारण पात्र है। अन्य पात्रों के चित्रण में भी स्वाभाविकता और स्वच्छन्दता नहीं है। वस्तु-चित्रण अधिकतया वर्णनात्मक ढंग से किया गया है। यह उपन्यास हिन्दी-उपन्यासों के प्रारंभिक युग की रचना है। उस समय उपन्यासों का, तिलिस्मी, जासूमी, ऐतिहासिक उपन्यासों का युग था। जीवन के वास्तविक चित्रण की अपेक्षा, उसके कल्पनात्मक चित्रण की ही प्रधानता थी। चन्द्रा उसी काल की रचना है। उसमें अपने काल की इन्हीं प्रवृत्तियों का दर्शन है। आधुनिक उपन्यास-कला की दृष्टि से उसमें अवश्य त्रुटियाँ हैं, परन्तु इसके लिए उपन्यास-साहित्य की उस समय की दशा-कारण हैं, उस समय कोई विशेष आदर्श उपन्यास-परम्परा हिन्दी में नहीं थी। फिर भी, उपन्यास के अनेक उत्कृष्ट गुण इस उपन्यास में प्राप्त हैं। अपने युग-विशेष का प्रतिनिधि होने के नाते से इसका महत्त्व और भी बढ़ जाता है। इन सभी दृष्टियों से चन्द्रा अपने काल की एक विशेष रचना है, जिसमें आधुनिक प्रणाली में उपन्यास लिखने का सुन्दर प्रयत्न है। सवाद, पात्र, वस्तु-चित्रण आदि स्वाभाविक न होते हुए भी रोचक हैं। मनोरंजन और शिक्षा उपन्यास के दोनों लक्ष्य हैं। चन्द्रा अपने युग की सुन्दर उपन्यास कृति है छोटी सी।

विशेष—इससे आगे के अन्य अथ परीक्षा-कर्स में नहीं हैं। अतः छोड़ दिये गये हैं।

## हिन्दी साहित्य रत्न प्रश्न पत्र ४ संवत् २००७

(१) आधुनिक गद्य-लेखकों में आचार्य शुक्ल जी का स्थान निर्धारित करते हुए यह बताइये कि उनके नियन्ध विचार-प्रधान हैं या व्यक्ति-प्रधान।

उत्तर—प्रद्वैय दिवंगत आचार्य श्री शुक्ल जी उन ऊँचे आचार्यों में हैं, जिन्होंने हिन्दी गद्य को सामर्थ्यवाली बनाया, उसका परिष्कार किया और अपने अविधान्त प्रयत्नों से, अनेक अमूल्य ग्रन्थ निर्मित कर, उसको समृद्ध भी किया। हिन्दी गद्य लेखकों में श्री शुक्ल जी का स्थान कई रूपों में है, उन्होंने नियन्ध लिखे हैं, आलोचनाएँ लिखी हैं, इतिहास लिखा है। प्रामाणिक बृहत् शब्द कोष बनाये हैं, भाषान्तरों से अनुवाद भी किये हैं। कहानियाँ भी उन्होंने प्रारंभ में लिखीं कुछ एक। इस प्रकार हिन्दी गद्य लेखकों के मध्य में, श्री शुक्ल जी एक उच्च श्रेणी के निबन्धकार, एक गभीर एवं निपुण आदर्श वैज्ञानिक आलोचक, एवं साहित्य के एक बहुत बड़े इतिहासकार, कोष-कार और एक कुशल अनुवादक के रूपों में विराजते हैं। कहानी-कारता नाम मात्र के लिए हैं। गद्य के इन उपर्युक्त क्षेत्रों में उच्च साहित्य-निर्माण करने पर भी शुक्ल जी समालोचना और इतिहास के क्षेत्रों में आदर्श माने जाते हैं। हिन्दी गद्य 'साहित्य में उनका इसी रूप में विशेष परिचय है। उन्होंने हिन्दी साहित्य का एक प्रामाणिक, वैज्ञानिक और ऐतिहासिक आलोचना-पूर्ण एवं खोज पूर्ण विस्तृत इतिहास उपस्थित किया है। आंग के साहित्यिक इतिहासकारों का यह इतिहास सूत्राधार बना। आज भी इनका इतिहास सर्वाधिक प्रासंगिक माना जाता है। आलोचना के क्षेत्र में भी वास्तविक आधुनिक ढंग की आलोचना का श्रीगणेश इन्हीं से होता है। नवीन आधुनिक दृष्टिकोण से, प्राचीन काव्य शास्त्र का आधार रखते हुए, काव्य-कृतियों की तर्क और अनुभूति पूर्ण आलोचना का अथतरण इन्हीं से होता है। प्रसिद्ध आलोचक श्री गान्धि प्रिय द्विवेदी के शब्दों से "हिन्दी में आधुनिक शैली के जन्म-दाता शुक्ल जी हैं। वे हमारे वर्तमान समीक्षा-साहित्य के आदि गुरु हैं।" इन दोनों ही क्षेत्रों में वे आदर्श अ



आचार्य माने जाते हैं। निबन्धों के क्षेत्र में भी सर्व-प्रथम आधुनिक ढंग के, तर्क, विचार, आलोचना पूर्ण निबन्धों का श्री गणेश उन्होंने ही किया। मनो-विज्ञान सम्बन्धी विवेचन का भी निबन्धों में विशेष चलन उन्हीं से होता है। कोषकार के रूप में भी उनका महत्व कम नहीं है। कोष-निर्माण में उन्होंने नवीन शब्दों का भी निर्माण किया है, जो पारिभाषिक हैं विभिन्न शास्त्रों के। उन का शब्द ज्ञान बहुत विस्तृत और प्रामाणिक था। तो भी, साहित्य के इतिहास और आलोचना के क्षेत्र में उनका स्थान सबसे ऊँचा और आदर्श का है। इन दोनों ही क्षेत्रों में वे सदैव आदि तो रहेंगे ही, गुरु भी अवश्य रहेंगे, उनके सिद्धान्तों के आधार इतने दृढ़ हैं। हिन्दी गद्य लेखकों में श्री शुक्ल जी का स्थान एक सर्वप्रथम आदर्श और गंभीर उच्च समालोचक, एक प्रामाणिक आदर्श इतिहास-लेखक एवं गंभीर आदर्श निबन्धकार और एक विद्वान् प्रामाणिक कोषकार के नाते से सदैव श्रद्धास्पद तथा वन्दनीय है।

निबन्धों के क्षेत्र में भी विचार-पूर्ण गंभीर निबन्धों का श्री गणेश उन्हीं के गंभीर, आलोचनाशील लेखों से होता है। क्रोध, श्रद्धा, भय, कविता क्या है, आदि निबन्ध ऐसे ही तर्क-विचार-पूर्ण निबन्ध हैं। श्री शुक्ल जी हिन्दी में वस्तुतः गंभीर और तर्क विचार पूर्ण-साहित्य के स्रष्टा हैं। निबन्धों में भी उनका यही रूप रहा है। उनके निबन्ध अधिकांशतया विचार-पूर्ण हैं। जिस विषय को उन्होंने उठाया है, उसमें तर्क, आलोचना एवं विचार-शीलता के साथ वे आगे बढ़ते जाते हैं। विचारों की तथियां चलती हैं, बंधी हुई। एक के बाद एक संयोगी विचार स्वाभाविकतया बंधा चलता है। फलस्वरूप, यदि पाठक उनकी संस्कृत-गर्भित गंभीर भाषा को समझ सके, तो वह अनायास शुक्ल जी के साथ लगा लगा उनके निरर्थक पर पहुँच जाता है और प्रायः उनके निरर्थक से सहमत होता है। उनके विचारों की इस स्वाभाविक योजना के कारण ही वे गहन से गहन विचारों को आसानी से समझा देते हैं। उनके निबन्धों की इसी विशेषता को बताने के लिए उनके निबन्धों की 'स्वगत भाषणों' से तुलना की जाती है। वे स्वगत भाषण से प्रतीत होते हैं, मानो कोई गंभीर विद्वान् विचारक अकेला बैठा किसी विषय पर ऊँचे ऊँचे विचार कर रहा हो। इनकी शैली ऐसी

विचारशील, प्रधानतया विषयमुखी है, विषय का प्रतिपादन ही संक्षिप्त स्पष्ट रूप में इनका प्रधान उद्देश्य होता है। केवल अपनी भाषा-शैली के बल पर किसी को प्रभावित करने की इनकी प्रवृत्ति नहीं है। विषय के प्रतिपादन एवं तर्क-पूर्ण विचारशीलता के द्वारा ही वे पाठक को मनाना चाहते हैं। श्री शुक्ल जी, इन प्रकार, एक आदर्श विचार-पूर्ण निबन्धों के लेखक हैं। अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में, अपने काल में विचार-पूर्ण तर्क-शील एवं गंभीर श्रेणी के निबन्ध-साहित्य के अभाव की इन्होंने जो शिकायत की है, उसी के निवारण का प्रयत्न इन्होंने, वस्तुतः, अपने निबन्धों में किया है। अतएव विचार पूर्ण गंभीर श्रेणी के निबन्धों में श्री शुक्ल जी के निबन्ध सर्व प्रथम एवं आदर्श हैं। वैसे तो हिन्दी का प्रत्येक साहित्य का अध्येता श्री शुक्लजी के निबन्ध साहित्य से परिचित है, तो भी उदाहरणार्थ उनके निबन्ध का एक स्थल देखिये—

“जबकि प्राकृतिक दृश्य हमारे भावों के आलम्बन हैं, तब इस शंका के लिए कोई स्थान ही नहीं रहता कि प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में कौन सा रस है। जो जो पदार्थ हमारे किसी न किसी भाव के विषय हो सकते हैं, उन सबका वर्णन रस के अन्तर्गत है, क्योंकि भाव का ग्रहण भी रस के समान ही होता है। यदि रति भाव के रस दशा तक पहुँचने की योग्यता ‘दाम्पत्य रति’ में ही मानिये, तो पूर्ण भाव के रूप में भी दृश्यों का वर्णन कवियों की रचनाओं में बराबर मिलता है।……”

उनके निबन्धों में ऐसा ही तर्क और विचारों का विन्यास स्वाभाविक गंभीरता-पूर्वक चलता है। ऐसे स्थल बहुत कम आते हैं, जहाँ लेखक विचारात्मकता से व्यक्तिगतता में पहुँचा है। नहीं तो उनके निबन्धों में एक ही विचारधारा चलती है। (देखिये सा० १० प्रश्न पत्र ४ प्रश्न ४ का विकल्प संवत् २००३)

अथवा

भारतेन्दु युग की गद्य शैली की सामान्य विशेषताएं बताते हुए, बालकृष्ण भट्ट की शैली की मौलिकता का निर्देश कीजिये।

उत्तर—भारतेन्दुयुग आधुनिक हिन्दी गद्य का वस्तुतः जन्म काल

है। आधुनिक हिन्दी का जो रूप है, वह रूप उसे भारतेन्दु-काल में ही मिलता है। भारतेन्दु से पहिले हिन्दी-गद्य का जन्म वेगक हो चुका था, चार पांच अच्छे-अच्छे शक्तिशाली लेखकों ने अपने-अपने ढंग में उसका प्रयोग भी किया था, किन्तु तो भी उसका स्वरूप स्थिर नहीं था। अब से प्रथम के गद्य लेखकों में कोई भी ऐसा भाषा-स्वरूप नहीं उपस्थित कर सका था, जो सर्व-स्वीकार्य हो। अतएव भारतेन्दु युग न प्रथम या तो खड़ी योली गद्य निरी उद्भूत लिखी गई, या कोरी वंस्कृतभय, और इनमें भी व्रजभाषा, पूर्वी आदि का विशेष प्रभाव रहता था। भाषा का ऐसा कोई भी रूप स्थिर नहीं हुआ था जो आदर्श हो और जिसका ममस्त अनुकरण कर सकें। यह अभाव भारतेन्दु के द्वारा दूर होता है। सर्वप्रथम भारतेन्दु जो ही इस क्षेत्र में नेतृत्व करते हैं, अपने नाटकों में एक सर्वश्रेष्ठ एवं आदर्श गद्य रूप की प्रतिष्ठा करते हैं। अन्योंने उनका अनुसरण किया गद्य-विद्वान्त में। अतः भारतेन्दु युग की हिन्दी गद्य शैली की सर्वप्रथम विशेषता यह है कि उसमें रूप-स्थिरता है, लेखक श्रेणियों में न भटक कर भारतेन्दु द्वारा निर्धारित राजपथ पर निःशंक चलता है।

भाषा का रूप स्थिर होने के साथ साथ भाषा के परिष्कार एवं चमत्कार के लिए विशेष प्रयत्न किया गया। लेखक प्रत्येक उपाय से अपनी भाषा को चमत्कार और प्रभाव से पूर्ण बनाने का प्रयत्न करता था। मुहावरों और लोकोक्तियों के प्रयोग से उसमें सुरती और चलाऊपन लाया जाता है। लक्षणात्मक प्रयोगों की ओर भी लेखक विशेष आकृष्ट हैं। भाषा में व्यजनात्मक प्रयोग भी विशेष हैं। आधार मुख्य संस्कृत का रहता है; शब्द भण्डार आदि के लिए, किन्तु अन्य भाषाओं—उर्दू आदि—से भी अत्यन्त प्रचलित शब्दों को ले लिया जाता है। लेखक का ध्यान अपने विषय की ओर इतना नहीं रहता, जितना अपनी भाषा-शैली की बनावट एवं चमत्कृति की ओर। इस समय की शैली से स्थिरता के अतिरिक्त लक्षणात्मक शक्ति, मृदुता, विनोद वृत्ति, चटक मटक, चुभन, सौन्दर्य, चमत्कृति आदि विशेष रूप से मिलते हैं। भाषा का रूप जब पूर्णतः स्थिर हो जाता है, तो लेखकों के व्यक्तित्व के अनुसार, उसमें पृथक् शैलियों का भी

जन्म होता है। भारतेन्दु-युगीन हिन्दी गद्य शैली की उपयुक्त विशेषताओं को सत्ता यद्यपि समान रूप से हम समयके सभी विशिष्ट गद्य लेखकों से प्राप्त होती हैं, तथापि किसी को भाषा-शैली में किसी विशेषता का आधिक्य है और किसी की में किसी का। किसी लेखक की भाषा-शैली, हास्य विनोद-पूर्ण, व्यंग्यात्मक, सुभती हुई है तो किसी की गम्भीर, अनुप्रासमय। कोई सुहावनों का अधिक प्रयोग करता है, कोई कम। कोई लम्बे वाक्यों का प्रयोग करता है, कोई छोटे का। अतः इन उपयुक्त विशेषताओं के तारतम्य से इस युग में विभिन्न लेखकों की विभिन्न व्यक्तिगत शैलियों का विकास होता है। यही नहीं, अपितु, एक एक लेखक की विषय के भेद से अनेक शैलियाँ होती हैं—कोई गम्भीर, कोई विनोदपूर्ण, कोई आलोचनात्मक आदि। स्वयं भारतेन्दु जी की व्यक्तिगत तीन चार शैलियाँ दृष्टिगत होती हैं, जो वे भिन्न-भिन्न विषयों पर लिखते हुए प्रयोग में लाते थे। इसीप्रकार अन्य लेखकों की भी कई कई शैलियाँ रहें। अतः भारतेन्दु काल की गद्य शैली की यह भी एक बड़ी विशेषता है कि उसकी, अनेक प्रकार की, विषयानुरूप, लेखकों की व्यक्तिगत उपशैलियों का विकास होता है। अनुमान के लिए इस समय की कुछ गद्य-शैलियों के उदाहरण देखिये—

### समझदार की मौत है

सच है “सब ते भले हैं मूढ़, जिन्हे न व्यापै जगत मति।” मजे से पराई जमा गणक बैठना, खुशामदियों से गण मारा करना, जो कोई त्योंहार आ गया तो गंगा-पुत्र को चार पैसे देकर सेंट-मेंत में धरम-सूरत धरम-श्रौतार का खिताब पाना, संसार परमार्थ दोनों तो बन गये, अब काहे की हैहे और काहे की खैखै ? आफत तो बेचारे जिन्दा-दिलों की है, जिन्हें न यों कल और न वों कल। जब स्वदेशी भाषा का पूर्ण प्रचार था, तब के विद्वान् कहते थे “गीर्वाणीपु विशाल बुद्धिस्तथान्य भाषा रसजोलुपोऽहम्।” अब आज अन्य भाषा चरंच अन्य भाषाओं का करकट [ उदू ] छाती का पीपल हो रही है; अब यह चिन्ता खाए लेती है कि कैसे इस चुडैल से पीछा छूटे।”—

प्रतापनारायण मिश्र

भारतेन्दु जी की भावावेश पूर्ण एक गद्य शैली देखिये—

“झूठे झूठे झूठे ! झूठे ही नहीं विश्वास-घातक ! क्यों इतना छाती ठोक और हाथ उठा उठा कर लोगों को विश्वास दिया ? आप ही सब मरते, जहन्नुम में पड़ते । भला क्या काम था, इतना पचड़ा किया ? किम ने इस उपद्रव और जाल करने को कहा था ? कुछ न होना तुम्हीं तुम रहने, यस चैन था, केवल आनन्द था । फिर क्यों यह विषम ससार किया ? बखेडिए ! और इतने बड़े कारखाने पर वेहयायी परले सिरें की । . . . पूरी निर्लज्जता ! लाज को जूतों मार मार के, पांट के, निकाल दिया है ।” .. इन्हीं की एक गम्भीर शैली देखिये—

“क्या सारे संसार के लोग सुखी रहे और हम लोगों का परम अनु, पिता, पुत्र सम भावनाओं से भावित, प्रेम की एक मात्र मूर्ति, सौजन्य का एक मात्र पात्र, भारत का एक मात्र हित, हिन्दी का एक मात्र जनक, भाषानाटकों का एक मात्र जीवन-दाता हरिश्चन्द्र ही दुखी हो ? ”

“सहज सुन्दर मनहर सुभाव त्रि सुभाव से मय का चितचोर, सुचारु सजीव चित्र रचना चतुर चितेरा और जब देखो तब ही अभिनव मय नव रम रसीली नित नव भाव वर सरसीली, अनूप रूप सरूप नरवीली, सुजन मन मोहन मन्त्र की कीली, . . . . . छवीली क्विता कल्पना कुशल क्वि, इन दोनों का काम ही उम अग-जग मोहिनी बला की मबला, सुभाव सुन्दरी, अति सुकोमला अबला की नवेली, अनोखी पर परम चोखी भी प्रेम पोखी . . . . भोली रूप छवि को आँखों के आगे परतच्छ खड़ी सी दरसा कर मर्मज्ञ सुरसिक जनों के मनो को लुभाना, तरनाना, सरनाना, हरनाना और रिभाना ही है ।” —गोविन्द नारायण मिश्र।

वाल कृष्ण भट्ट जी की शैली भी अन्य लेखकों के समान अपनी मौलिकता लिये है । अपने समय के वे उत्कृष्ट गद्य-उच्चायक लेखक हैं । उन्होंने हिन्दी-प्रदीप पत्र निकाल कर तीसो वर्ष उसके द्वारा हिन्दी की सेवा की । उसका सम्पादन करते समय असंख्य विषयों पर उनकी कलम चली हुई होगी । अतः पुत्र उनकी शैली विशेष मज चुकी थी । उनकी शैली की प्रमुख विशेषता उनका हास्य और विनोद है, उनके गम्भीर से गम्भीर लेखों या निबन्धों में हास्य विनोद की पुट देनी गई है बीच बीच में । आलोचना करते समय हास्य

विनोद के साथ, बगरी चोट करने वाली लक्षणा, व्यञ्जना भी विशेष आ जाती है। इस समय उनकी शैली उनके गिकार पर चोट करती हुई तीखा व्यंग्य रूप धारण कर लेती है। भट्ट जी अपनी शैली में व्यावहारिकता और चलाकपन लाने के लिए कहावतों और मुहावरों का भी विशेष प्रयोग करते हैं—अपि कहावतों का कम और मुहावरों का विशेष। शुद्धि की दृष्टि से भट्ट जी का रक्तान प्रवातनया सरकृत की ओर है। उनकी शैली संस्कृत-प्रधान है; अथपि हान्य, विनोद, कयाज, व्यंग्य आदि के लिए वे प्रचलित उर्दू शब्दों और मुहावरों का भी बहिष्कार नहीं करते। संस्कृत भाषा का ज्ञान और जास्त्रीय विद्वत्ता उनकी शैली में स्पष्ट झलकते हैं। वीच २ में संस्कृत की दम्भित्या, प्रामाणिक उदधरण आदि देने चलते हैं। अथपि उनका दृष्टिकोण इतना संकुचित नहीं है। उर्दू शब्दों और मुहावरों के साथ ही, अंग्रेजी पढ़े लिखे लोगों को हिन्दी की ओर आकृष्ट करने के लिए, अंग्रेजी शब्दों, मुहावरों और कहावतों का भी हिन्दी में प्रयोग कर देते हैं, कभी कभी अंग्रेजी शब्द का हिन्दी अनुवाद करके और कभी कभी अंग्रेजी के तथ्यम रूप से ही। कभी कभी ब्रैकेट में अंग्रेजी शब्द या वाक्य आदि भी दे देते हैं। कई लेखों के शीर्षक तक अंग्रेजी में ही हैं। इस-प्रकार शुद्धतावादी होते हुए भी उनका दृष्टि-कोण भाषा के विषय में इतना अनुदार नहीं है। इनके अनिरिक्त उनकी शैली की अन्य प्रमुख विशेषता है, उनकी कल्पना। कल्पना का रङ्ग उनकी शैली में सर्वत्र मिलेगा। छोटी-छोटी बातों को भी वे कल्पना का ऐसा रङ्ग देते हैं कि विषय और भी अधिक सुन्दर और प्रभावक बन जाता है। भट्ट जी की अन्य विशेषता है, उनके व्यक्तित्व का बीच में आ जाना। किसी भी प्रसंग में वे अपना व्यक्तित्व-वर्णन भी ले आते हैं, जो उसी प्रसंग का होता है, जिसके कारण उनकी शैली में रोचकता और भी विशेष हो जाती है। घरेलू प्रसङ्गों को भी कल्पना और अपने व्यक्तित्व का रङ्ग देकर इतना सुन्दर वर्णन करते हैं कि उनकी तुलना अंग्रेजी के प्रसिद्ध निबन्ध-लेखक चार्ल्स लैम्ब से की जाती है। साहित्यिकता भी उनकी शैली की विशेषता है। उनकी शैली में सर्वत्रैव साहित्यिकता प्रस्फुटित होती है—अनुप्रास, उपमा रूपक आदि अलङ्कारों का चमत्कार

उनकी शैली में प्रायः मिलता है। इन सभी विशेषताओं के संयोग से भट्ट जी अपने काल के उच्च श्रेणी के, सुसंस्कृत, परिमार्जित, व्यंग्य विनोद पूर्ण, व्यावहारिक एवं शुद्ध प्राजल गद्य शैली के लेखक हैं। उनकी शैली अपनी है, मौलिक है और विनिष्ट है। नीचे कुछ गद्यांशों के उद्धरण देखिये, जिन में उनको उपयुक्त मौलिक विशेषताएँ लक्षित होती हैं देखिये चन्द्रोदय पर उनकी साहित्यिक कल्पनाएँ—

.....‘यह पूनो का चाँद किसके मन को न भाना होगा ? यह गोल गोल प्रकाश पिण्ड देख भाँति-भाँति की कल्पनाएँ मन में उदय होती हैं कि क्या वह निशा अभिसारिका के मुख देखने की आरखी है, या उसके कान का कुण्डल अथवा फूल है, या रजनी रमणी के ललाट पर उसके का सफेद निलक है; अथवा स्वच्छ नीले आकाश में यह चन्द्र मानो त्रिनेत्र शिव की जटा में चमकता हुआ कुन्द के सफेद फूलों का गुच्छा है, कामवल्लभारति की अटा में कृजता हुआ कवूतर है अथवा आकाश रूपी बाज़ार में तारा-रूपी मोतियों का बेचने वाला सौदागर है।’

देखिये उनकी शैली का चलाऊपन, चमकतापन, विनोद, मुझावरे, कहावतें एवं अन्त में अपने व्यक्तित्व का वर्णन—

‘इस आंसू में भी भेद है। कितनो का पनीला कपार होता है, बात कहते रो दंते हैं। अक्षर उनके मुख से पीछे निकलेगा. आंसुओं की कड़ी पहिले ही शुरू हो जायगी। स्त्रियों के जो बहत आंसू निकलता है, मानो रोना उनके गिरो रसा होता है। इसका कारण यही है कि वे नाम ही की अबला हैं और अधीर हैं। दुःख के वेग में आंसू को रोकने वाला केवल धीरज है। उसका टोश यहां हर दम रहता है, तब इन के आंसू का क्या ठिकाना ? सत्वशाली धीरज वालों को आंसू कभी आता ही नहीं। कड़ी से कड़ी सुखीवत में दो चार कतरे आंसू के मानों बड़ी बरकत है। बहुत मौकों पर आंसू ने गजब कर दिया है। सिकन्दर का कौल था कि मेरी माँ की आंसू के एक कतरा आंसू की कीमत में बादशाहत से भी बढ़कर मानता हूँ। रेणुका के अध्रुपात ने ही परशुराम से २१ बार क्षत्रियों का संहार कराया। कितने ऐसे लोग भी हैं, जिन्हें आंसू नहीं आता। इसलिये जहां पर बड़ी

ज्वरन प्रांसू गिराने की हो तो उनके लिए प्याज का गट्टा पाय रखना यही मन्त्र तरकीब निकाली गई । प्याज ज्वर-सा आस मे छू जाने से प्रांसू गिरने लगता है ।

“किसी को ब्रैगन चापले किसी को “गन पथ” ।

यद्युवा आसू गिराना भलाई और तारीफ में टाखिल है । हमारे लिए प्रांसू यही यला है । नजले का जोर है, दिन रात प्रांसू टपकता है, ज्यो ज्यो प्रांसू गिरना है, त्यो त्यो बीमारी कम होती है । क्या जाने बंगाल की पादी चाला मसुद्र हमारे कपार में आकर भर रहा है । आंख से तो प्रांसू बला ही करता है, आज हमने लेख में भी आसू ही पर कलम चला दी, रदने वाले इमे निरी नहूसन की अलामत न मान हमे जमा करेंगे ।”

भट जी की शैली की ये ही ऊपर वणित मौलिक विशेषताएँ हैं ।

### अथवा

गद्य-साहित्य में गद्य काव्य का क्या स्थान है ? “अतीत के चल चित्र” को आप गद्य काव्य की कोटि में रखेंगे या उसे आप कोई अन्य नाम देंगे ?

उत्तर—भारतीय काव्य शास्त्र की दृष्टिसे तो गद्य साहित्यमें, गद्य काव्य का वही स्थान है, जो पद्य साहित्यमें पद्य काव्य का, अर्थात् गद्य साहित्य हो या पद्य साहित्य, दोनों में काव्य को काव्य का ही स्थान मिलेगा । काव्य के ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष के आधार पर दो भेद होते हैं—दृश्य और श्रव्य । श्रव्य के भी छन्दों-वद्धता के आधार पर दो भेद होते हैं—गद्य काव्य और पद्य काव्य । अतः काव्य की दृष्टि से दोनों का स्थान अपने-अपने साहित्यो में समान है । इस दृष्टिकोण से, उपन्यास, कहानी, जीवन, संस्मरण, निबन्ध आदि समस्त रचनाएँ गद्य-काव्य के अन्तर्गत आएंगी, यदि उनमें काव्यत्व विद्यमान होगा । वे सभी गद्य काव्य हैं । किन्तु आज के साहित्यिक युग में गद्य काव्य शब्द का प्रयोग विशेष अर्थ में होता है ।

आज, गद्य-साहित्य में, गद्य काव्य से, ऐसा, एक मुक्तक ढग का, काव्यत्व और भाव पूर्ण गद्य-चित्र समझा जाता है, जिसमें कवि की अपनी भावनाओं और विचारों का ही प्राधान्य होता है । गद्य काव्य में कवि किसी



क्योंकि मुंह घोने से लेकर मोने के समय तक हमारा उससे जो विग्रह चलता रहता था, उसकी अस्थायी सन्धि केवल कहानी सुनते समय होती थी। दश भिन्न दिशाएं खोजती हुई उंगलियों के विखरे कुटुम्ब को बड़े बूढ़े के समान संभाले हुए काले स्थूल पैरों की ग्राह्य तक हम जान गये थे”... ..

(मुंह घोते समय) “रामा के एक हाथ की चक्र-न्यूट्र जैसे

उंगलियों में मेरा सिर अटक रहा था और उसके दूसरे हाथ की तीन गहरी रेखाओं वाली हथेली सुदर्शन-चक्र के समान मेरे मुख पर मलिनता की खोज में घूमती रहती थी।”

(पेट के कठघरे में बन्द एक विधवा बालिका) . . . “उस समाधि

जैसे घर में लोहे के प्राचीर से घिरे फूल के समान वह किशोरी बालिका बिना किसी संगी साथी, बिना किसी आमोद प्रमोद के, मानो निरन्तर वृद्धा होने की साधना में लीन थी।”

(एक करारा कटाक्ष) “एक बच्चे को कन्धे से चिपकाये और एक की उंगली पकड़े हुए जो भिखारिन द्वार द्वार फिरती थी वह भी तो बच्चों के लिए ही कुछ मांगती फिरती थी। अतः मैंने निश्चित रूप से समझ लिया था कि संसार का सारा कारोबार बच्चों को खिलाने पिलाने सुलाने आदि के लिए ही हो रहा है और इस महत्व पूर्ण कर्तव्य में भूल न होने देने का काम मां नामधारी जीव को सौंपा गया है।”

(एक गभीर तथ्य) “स्त्री जब किसी साधना को अपना स्वभाव और किसी सत्य को अपनी आत्मा बना लेती है, तब पुरुष उसके लिए न महत्त्व का विषय रह जाता है, न भय का कारण, इस सत्य को सत्य मान लेना पुरुष के लिए कभी संभव नहीं हो सका। अपनी पराजय को बलात् जय का नाम देने के लिए ही संभवतः वह अनेक विषम परिस्थितियों और संकीर्ण सामाजिक बन्धनों से उसे बांधने का प्रयास करता रहता है। साधारण रूप से वैभव के साधन ही नहीं गुट्टी भर अन्न भी स्त्री के सम्पूर्ण जीवन से भारी ठहरता है।”

“स्त्री में मां का रूप ही सत्य, वात्सल्य ही शिव और ममता ही सुन्दर है। जब वह इन विशेषताओं के साथ पुरुष के जीवन में प्रतिष्ठित हो

ती है तब उसका गिक स्थान भर लेना असम्भव नहीं तो कठिन अवश्य हो जाना है ।”

इस प्रकार जीवन के इन घुंघले से प्रस्पष्ट अंधरे से चित्रों में कवयित्री की कथित शक्ति, भाव प्रवणता, चिन्तन गीलना एवं गहन दार्शनिकता प्रतिपद्य प्रदर्शित होती है । कवयित्री की आंगों ने जीवन को जिस रूप में देखा, प्रकृत किया एवं प्रदर्शित किया, उसी का प्रतिबिम्ब इन चित्रों में है । ये चित्र कवि-जीवन की एक-पुत्रता में बह होने पर भी परस्पर निरपेक्ष एवं स्वतंत्र हैं । अतः इस आधार पर 'अतीत के चलचित्र' स्पष्ट ही गद्य काव्यान्तर्गत होने हैं, वे उत्तम श्रेणी के संस्मरणात्मक गद्य-काव्य है ।

२. हिन्दी भाषा के राष्ट्रीय स्वरूप की विवेचना करते हुए यह बताइए कि 'रानी केतकी की कहानी' हिन्दी की रचना मानी जाए या उर्दू की ।

उत्तर—हिन्दी भाषा राष्ट्र-भाषा स्वीकृत हो जाने के पश्चात् भी, उसके रूप के विषयमें अभी भी खींचातानी बन्द नहीं हुई है । इस खींचातानी के पीछे कई संकुचित मनोवृत्तियाँ काम कर रही हैं । उन्हीं में भूल कर लोग हम समय भाषा के आधार-भूत विकास-सिद्धान्त की ओर आँखें मूँद बैठते हैं । एक साहित्यिक वर्ग अधिकाधिक संस्कृत शब्दों के प्रयोग का पक्षपाती है, चाहे वह उम्र से, विसर्ग विन्दु के बिना, निरी संस्कृत ही क्यों न बन जाए ? वे लोग अन्य भाषाओं, विशेषतः उर्दू फारसी के शब्दों, मुहावरों आदि के प्रयोग में बचते हैं । किन्तु आश्चर्य होते हैं, जब ये ही शुद्ध संस्कृत-वादी लेखक अंग्रेजी शब्दों मुहावरों, आदि को तत्सम अथवा उनके अविकल अनुवाद रूप में स्वतंत्र संकोच नहीं करते । एक अन्य वर्ग है, जो हिन्दी को अत्यन्त उदार, साधारण बोल-चाल के निकट का रूप देना चाहता है, जिसमें अन्य भाषाओं का भी प्रयोग हो । इस रूप में, अंग्रेजी, उर्दू, अथवा अन्य भारतीय प्रांतीय भाषाओं के भी शब्द, मुहावरों आदि का प्रयोग होता है । अर्थात् यह मिश्रित शैली है, जिसमें लेखक अपने विषय, लक्ष्य एवं परिस्थिति के अनुरूप, किसी भी स्वदेशी या विदेशी भाषा के चालू शब्दों का मिला सकता है, तत्सम या तद्भव रूप में । इन दोनों ही

प्रकार के भाषा-वाक्यों में अभी भी समभेद चल रहा है। अपने-अपने पक्ष में दोनों उन्नत-प्रयुक्ति-उर्क आदि उपस्थित करते हैं।

शुद्धता या संस्कृतमयता के पक्ष वालों का कथन है कि हिन्दी का यदि वास्तविक रूप में राष्ट्रभाषा बनना है, जिसे कि विहार, बंगाल, मद्रा-राष्ट्र गुजरात आदि भारत के समस्त प्रान्तों में योद्धा समझा जा सके सुविधा से, तो अवश्य ही संस्कृत का प्रमुख आधार रचना होगा। हिन्दी में मन्द निर्माण, उनके मत से, संस्कृत से ही होना चाहिये; जितने भी व्यावहारिक, साहित्यिक अथवा वैज्ञानिक शब्दों का निर्माण हो, वह संस्कृत से हो, अन्य भाषाओं—विशेषतः विदेशी उर्दू आदि—के मन्द हिन्दी में गृहीत न हों—या तो उनका संस्कृतानुवाद रचा जाय अथवा उनका हिन्दीकरण हो जाय। इस प्रकार से उनके मत में, हिन्दी का वास्तविक रूप भी सुरक्षित रह सकता है और हिन्दी का क्षेत्र भी विस्तृत हो सकता है, अन्य (अहिन्दी) प्रान्तीय लोग भी हिन्दी को सुविधा से सीख सकेंगे। क्योंकि, मराठी, गुजराती, बिहारी, बंगाली, राजस्थानी आदि भाषाओं का भी वही—संस्कृत या अपभ्रंश—स्रोत है। इन सब का उद्गम एक ही भाषा-परिवार से हुआ है, अपभ्रंश ने इनको शरीर दिया है, आत्मा संस्कृत ने दी है। लिपि भी एक सी है, थोड़े भेद से। संस्कृत का शब्द भण्डार भी इन भाषाओं के लिये सदैव खुला रहा है और उसका इन भाषाओं ने बड़ी उदारता से उपयोग भी किया है। संस्कृत के तत्सम शब्दों के साथ, इन भाषाओं से शब्द निर्माण भी अधिकांश में संस्कृत से ही होता है। इसके अतिरिक्त, दक्षिणी द्राविड़ भाषाओं का स्रोत हिन्दी परिवार से भिन्न होता हुआ भी संस्कृत के अत्यन्त निकट है। शब्द-भण्डार का उपयोग उन्होंने भी संस्कृत ही से अधिकांश में किया। इन दक्षिणी तामिल तैलंगू आदि भाषाओं में भी २०-६० प्रतिशत शब्द संस्कृत के प्रयुक्त हैं। अतः संस्कृत का ही प्रमुख आधार रखते हुए हिन्दी इन समस्त प्रान्तों में सुगमता से जय बन सकती है। साथ ही, संस्कृत का आधार हिन्दी के साहित्यिक विकास एवं सामर्थ्य-वृद्धि का भी कारण है। संस्कृत शब्दों का प्रमुख आधार रखते हुए हिन्दी में सक्षेप एवं औचित्य-पूर्वक भाव-प्रकाश को सामर्थ्य बढ़ती है, साहित्यिक सौन्दर्य एवं प्रभाव आते हैं, वह राष्ट्र भाषा

के पद या निर्वाह, जिसमें सभी विषयों का उचित सामर्थ्य पूर्वक वर्णन हो सके—भी तभी अधिक योग्यता से कर सकती है। इस वर्ग की ये ही प्रमुख युक्तियाँ हैं और इन्हीं के आधार पर नवीन वैज्ञानिक आदि शब्दों का निर्माण किया जा रहा है।

इस वर्ग के सिद्धान्त साधारणतया मान्य एवं स्तुत्य होते हुए भी भाषा-विकास एवं वास्तविकता के विरोधी है, अपनी चरम सीमा में। कारण, हम पत्र के अनुसार लिखी हुई उच्च संस्कृत गभित हिन्दी—जैसी कि निराला, पन्त, नगेन्द्र आदि आजकल लिखते हैं—यदि राष्ट्र-भाषा का रूप हो तो वह अन्य अहिन्दी—प्रान्तीय लोगों के लिए तो भले ही सुबोध हो जाय, किन्तु हिन्दी-प्रान्तीय सब लोगोंके लिए तो अवश्य दुर्बोध हो जायगी—उसका सार्वजनिक प्रयोग अव्यवहार्य है, समाज में। उसके पूर्णतः समझने के लिए या तो संस्कृत पढ़नी पड़े अथवा किसी की सहायता लेनी पड़े। अब ऐसी हिन्दी में सरकारी साहित्य या रेडियो ब्राडकास्टों का प्रभाव कितना और कितने क्षेत्र में होगा, यह भी सिद्ध हो जाता है। इंग्लैण्ड में यदि अंग्रेजी के नाम पर सरकार शेक्सपीयर अथवा मिल्टन की अंग्रेजी में व्यवहार करने लगे, तो सर्व साधारण अंग्रेज के लिए तो वह एक विभाषा सी प्रतीत होगी। भारत में ऐसी स्थिति जान-बूझ कर क्यों उपस्थित की जाय? हिन्दी-प्रान्तों की सार्वजनिक बोली का जो शिक्षित रूप आजकल प्रचलित है, उसपर कई ऐतिहासिक कारणों का प्रभाव पड़ा है। उसका विकास जनता की वास्तविक दृष्टियों के परिवर्तन के साथ-साथ स्वाभाविक रूप में हुआ है। भारतीयों की सभ्यता, संस्कृति आदि पर जैसे मुसलमान एवं अंग्रेजों के प्रबल प्रभाव पड़े हैं, वैसे ही भाषा और उसके साहित्य पर भी पड़े हैं। इतने दिनों के घनिष्ठ सम्पर्क के कारण, मुसलमानोंके साथ व्यवहारमें, अनेक फारसी शब्दों का उसमें दूध पानी की तरह मिल जाना नितान्त स्वाभाविक है। अंग्रेजों के सम्पर्क से भी भारत की समस्त भाषाएँ प्रभावित हैं। अंग्रेजी विचार-परम्परा के साथ असंख्य अंग्रेजी शब्द भी उसमें इतने घुल-मिल गये हैं कि उनका हरेक को पता नहीं कि वे अंग्रेजी के हैं। हिन्दी का यह एक सार्वजनिक शिष्ट रूप है, जो कि हिन्दी-प्रान्तों में प्रचलित है, थोड़े स्वरूप-भेदके साथ। उसको

छोड़ कर, भाषा का संस्कृत के धरातल पर पहुँचा कर, उस सर्वज्ञानम सम्पर्क  
 से पृथक् करके, उसे राष्ट्रभाषा के पद पर स्थाना, उसके भाग्य में उस पद  
 में शीघ्र-पतन की रक्षा योज देना है। कारण, प्रजातंत्र राष्ट्र एक सार्वजनिक  
 विषय है, जन-सम्पर्क उसका प्रधान आधार होना है। ऐसी दुर्गठ भाषा ले  
 कर, न जन-सम्पर्क कर सकता है और न अपना दैनिक व्यवहार ही चला  
 सकता है राष्ट्र। हिन्दीके इस रूपके अधिपत्यके लिए भी यह मत गुन सूचक नहीं।  
 कारण, भाषा-विज्ञान इस तथ्य का गवाही है कि जय जय भी जन-सम्पर्क में  
 दूर जा कर किसी भाषा-रूप ने कीट कृत्रिम दुर्गठ रूप स्वीकृत किया कि  
 उसका पतन हुआ, तत्काल एक नवीन उद्भूत रूप उदित हुआ उसका  
 स्थान ले लेता है। भारतीय राष्ट्र-भाषा का भी यदि यही रूप रखा गया,  
 जिसमें इतनी मस्कुतमयता हो कि हिन्दीके तद्भव शब्दोंको भी न्यूनतम रूपमें  
 प्रयुक्त किया जाय, अन्य भाषाओं का तो प्रश्न और, तो वह उसका कृत्रिम रूप  
 होगा, वास्तविक सार्वजनिक नहीं, अतएव श्री र-स्थायी होगा, चिर-स्थायी  
 नहीं। सार्वजनिक भाषा का स्वाभाविक उचित रूप उसका शीघ्र ही स्थान  
 ले लेगा—उसका नाम चाहें हिन्दी हो और चाहे—यदि संवृत्त शुद्धता-  
 वार्ता दृष्टिकोण उसे हिन्दी मानने को तैयार न हो तो—हिन्दुस्तानी।  
 राष्ट्र ऐसी संकुचित एवं सर्वजन के लिए दुर्गठ, अस्वाभाविक भाषा को ले  
 कर, विश्व की समस्त प्रगतियों के साथ सहचार नहीं रख सकता। विश्व के इस  
 प्रति-क्षण नवप्रगतिशील विकास में, ऐसी अविकसनीय एवं अनुदार असा-  
 र्वजनिक भाषा में किसी राष्ट्र का काम नहीं चल सकता। एवं केवल संस्कृत  
 केवल पर ही आधुनिक विद्यालय प्रगतियों के साथ समपद रखना हिन्दी के  
 लिए भी सम्भव नहीं। नहीं तो संस्कृत को ही क्यों अव्यवहार्य समझा जाय ?  
 यदि नवीन समस्त प्रकार के शब्दों का निर्माण संस्कृत में कर भी लिया जाय,  
 तो भी वे शब्द यौगिक ही रहेंगे—रङ्ग होने के लिए बहुत समय लगेगा। सर्वत्र  
 इसी नियम का पालन अतः भाषा के विकास में बाधक है। इसमें तो अर्द्धा  
 संस्कृत को ही राष्ट्रभाषा बना लिया जाय, उसे सर्वत्र समझते हैं बहुत से लोग।  
 हिंदा में अधिक सांस्कृतिक भंडार है उस में। वह भी ऐसी ही या उससे कुछ  
 विशेष असार्वजनिक है, विगिष्टजनों की भाषा है। हिन्दी के - - - - - प्रचारित

संस्कृत-शब्दों को सीखने में भी प्रायः उतना ही परिश्रम पड़ेगा जितना कि स्वयं संस्कृत के सीखने में। और, फिर संस्कृत-ज्ञान होना दोनों जगह दुर्निवार्य है। कारण, वैसी हिन्दी—शुद्ध संस्कृत प्रधान पर—पूरा अधिकार प्राप्त करने के लिए संस्कृत-ज्ञान अपेक्षित है। कोई भी असंस्कृतज्ञ वैसी हिन्दी का लेखक अपनी भाषा की शुद्धता का दावा नहीं कर सकता, जैसे कि फ़ारसी न जानने वाला अपनी ऊँची उर्दू की शुद्धता का दावा नहीं कर सकता। अतः संस्कृत ही क्यों नहीं अपना ली जाय ? नहीं अपनाने में कारण यही है कि वह मातृ भाषा नहीं रही है, सार्वजनिक नहीं है। हिन्दी अपने वास्तविक, ऐतिहासिक, स्वाभाविक रूप में भारत के अधिकतम भू-भाग की मातृ भाषा भी है और सार्वजनिक व्यवहार की भाषा भी है। किन्तु उसी हिन्दी का अधिकांश में संस्कृतीकरण करके, कृत्रिमरूप में, उसको राष्ट्रभाषा के पद पर विठाना, उसके भविष्य को मार देना है। निश्चय ही उसका अधिकार सार्वजनिक भाषा शीघ्र ही ले लेगी। इस बात को कोई साहित्यिक या वैधानिक प्रतिबन्ध नहीं रोक सकेगा।

दूसरी ओर, मिश्रित भाषा के पक्षपाती अन्य साहित्यिकों के सिद्धांत अधिकांश में उपर्युक्त सभी दोषों से बच जाते हैं। इस मत में, हिन्दी प्रधानतया संस्कृत के आश्रित रहनी चाहिए, आवश्यक हिन्दी शब्दों का संचय और निर्माण संस्कृत से ही किया जाना चाहिये, किन्तु अन्य भाषाओं के और स्वयं अपने प्रति भी भाषा को पूर्ण उदार होना चाहिये। हिन्दी के अपने देशज तद्भव उपयुक्त शब्द होने पर, उनके स्थान में संस्कृत के तत्समशब्दों का प्रयोग सर्वत्र उचित नहीं और नहीं अन्य देशी विदेशी भाषाओं के भी हिन्दी में दीर्घकाल से अत्यन्त प्रचलित शब्दों को, केवल साहित्यिक सकुचित दुराग्रह-वश छोड़ देना उचित है। अन्य भाषाओं के नवीन व्यावहारिक एवं वैज्ञानिक शब्दों को भी तत्सम या तद्भव रूप में गृहीत कर लेने के ये पक्षपाती हैं। इस प्रकार, इस मत से, हिन्दी में सार्वजनिकता भी बनी रहेगी और वह विश्व-प्रगति के विस्तृत और अनन्त विषयों को भी आत्मसात् करने में अधिक समर्थ बनेगी। इस मत से, ऐसे ही सार्वजनिक एवं उदार रूप में, हिन्दी को अपनी राजभाषा बनाकर, भारतीय राष्ट्र अधिक

सकत रह सकता है और हिंदी के विकास का भी भविष्य उज्ज्वल हो सकता है। हाँ, इस रूप के साथ, हिन्दी का यदि संस्कृत-गर्भित दुरुह साहित्यिक रूप भी विशेष उच्चशिक्षितों की रुचि-पूर्ति के लिए बना रहे, तो भी इन लोगों को कोई आपत्ति नहीं। उदाहरणार्थ हिन्दी के उपन्यास-सम्राट् श्री प्रेमचन्द की भाषा ली जा सकती है। इस पक्ष के सिद्धांत वस्तुतः भाषा साहित्य एवं राष्ट्र स्वयं के लिए हितकर हैं। इन्होंने उदार एवं भाषा विज्ञान पर आधारित सिद्धांतों का आधार रखकर हिंदी का उन्नयन सम्भव है, तभी वह सार्वजनिक रहती हुई, राष्ट्र-कर्म संचालन में समर्थ रह सकती है और अपने साहित्य का विश्व-प्रगति से सहचार रख सकती है।

किंतु, हममें भी अनौचित्य तब आ जाता है, जब राजनीति के क्षेत्र में जाकर, इन सिद्धांतों की मटी पलीत होने लगती है, जैसाकि काँग्रेसी क्षेत्रों में, हिंदुस्तानी के नाम पर, हिंदी के वास्तविक स्वाभाविक रूप की छोड़ने-देने हुए। मुसलमानों को प्रसन्न करने के लिए, हिंदी में संस्कृत शब्दों और फारसी के शब्दों का एक ही प्रयुक्त फारसी का संस्कृत से अधिक अनुपात रखकर, हिंदी का आधा तोतर आधा चटेर—और वास्तव में कुछ भी नहीं—रूप उपस्थित किया गया। भाषा के साथ यह राजनैतिक बदलाकार अस्वाभाविक, अन्याय्य एवं उद्बेगकर है। इससे न भाषा का, न साहित्य का और न राष्ट्र का ही भला हो सकता है। यह मिश्रित भाषा-वादी सिद्धांतों की चरम एवं अस्वाभाविक सीमा है, जहाँ जाकर वे सिद्धांत अपनी उपयोगिता छोड़कर दोषकरता का ग्रहण कर लेते हैं। सौभाग्य से अब इस प्रकार की भाषा-विकृति के लिए अवकाश नहीं रहा है, पाकिस्तान में पन्चार। किंतु, यह पूर्वोक्त राजनैतिक आवश्यकता समाप्त हो जाने का यह अतिप्रायः कदापि नहीं है कि भाषा अन्य व्यवहार-प्रचलित भाषाओं की ओर से गुंठ माँड कर, केवल संस्कृत का ही परला पकडकर बैठ जाय। साहित्य की कभी आंगों में आंगन नहीं होने देना चाहिए।

हिन्दी साहित्य का विद्यार्थी प्रचंडी तरह जानता है कि ये ऊपर उक्त दोनों प्रकार की विचार-धाराएँ हिन्दी गद्य के विषय में बहुत पुरानी हैं। इन दोनों के पूर्व से दो तरह प्राप्त होने हैं—एक ऐसा रूप है, जो संस्कृत-

प्रचुर है और अधिकांश में धर्म कथा आदि के रूप में शिष्ट समाज में प्रचलित है और दूसरा ऐसा रूप है, जो मुसलमानों के सम्पर्क से उदित हुआ था, जिसमें संस्कृत कम है और फारसी शब्द भी निस्संकोच मिले हुए हैं। ये दोनों ही रूप बहुत देर तक साथ-साथ चलने रहे। कालांतर में, इस द्वितीय मिश्रित रूप से, मुसलमानों की साम्प्रदायिकता के कारण, एक नवीन भाषा का निर्माण हुआ, जिसमें फारसी शब्दों की भरमार थी, जेम्का टांचा हिंदी का होते हुए भी जिस पर का मांस और लहजा एवं आराम भी फारसी ने दिये थे और जिसका नामकरण उर्दू हुआ। किंतु उर्दू ने पृथक् रह कर भी हिंदी के उन दो संस्कृत-प्रधान धार्मिक और आरामी-मिश्रित व्यावहारिक रूपों की सत्ता बनी रही। कुछ साहित्यिक मुसलानों की भाषा-विषयक उस संकुचित साम्प्रदायिक मनोवृत्ति का प्रतिक्रिया में हिन्दी को शुद्ध संस्कृतमय बनाकर लिखने के पक्षपाती थे और कुछ उसका महज प्रचलित मिश्रित रूप में रखने के ही पक्षपाती थे। भारतेन्दु से पहिले के लेखकों में इन दोनों रूपों की सत्ता है। भारतेन्दु ने इन दोनों ही रूपों की मध्यवर्तिनी आदर्श भाषा-शैली का निर्माण किया। उनकी शैली मिश्रित है, किंतु उस मिश्रण में संस्कृत का प्रधान्य है। इसी शैली का तात्कालिक साहित्य में ग्रहण हुआ। स्वयं आचार्य द्विवेदी जी इसी पक्ष के रहे। पश्चात्, राजनैतिक वातावरण में, जब मुस्लिम लीगियों की घोर साम्प्रदायिक मनोवृत्ति और भी भयंकर रूप से परिणत हुई, तो राष्ट्र भाषा का प्रश्न क्रमेणें पड़ गया—हिंदी राष्ट्र भाषा बने या उर्दू। एक राष्ट्र के लिए दो समान भाषाएँ रखना अत्यन्त व्यय-साध्य एवं अव्यावहारिक है। फलस्वरूप हिंदुस्तानी का प्रचलन किया गया, राष्ट्र भाषा के पद पर आसीन करने के लिए। उसमें बड़े वेढंगेपने से संस्कृत और फारसी का समान अनुपात रखने का अनुचित प्रयत्न किया गया। साथ ही, इस संकुचित भाषा-विषयक लीगी मनोवृत्ति के विरोध में प्रतिक्रियावादी नवीन लेखक हिंदी को और भी अधिक संस्कृतगर्भित करके लिखने लगे। उनके साथ ही उचित मिश्रणवादी पक्ष भी चलता रहा। आज भी ये दोनों विचारधाराएँ प्रचलित हैं, यद्यपि उनमें, पाकिस्तान बन जाने के बाद से



संस्कृतवादियों का मत अधिक शक्ति में है। हिन्दी-रूप-विषयक विवाद का यही संक्षेप में इतिहास है, जिससे स्पष्ट हो जाता है, कि इस विवाद के पीछे केवल एक संकुचित मनोवृत्ति के अतिरिक्त और कुछ नहीं है।

तो, फिर, मार्ग क्या है ? क्या इन दोनों विरोधी मतों में कोई सामञ्जस्य नहीं हो सकता ? हो सकता है, बड़ा सुन्दर सामञ्जस्य हो सकता है, भारतेन्दु जी ने करके दिखा भी दिया है। किन्तु, यह तभी संभव है, जब ये दोनों ही मतों के सिद्धान्त अपनी चरम सीमा को छोड़कर अपनी वास्तविक स्वाभाविक सीमा में आ जाएँ अर्थात् शुद्ध संस्कृत-वादी अपनी कट्टरता छोड़कर, केवल संस्कृत का मुखापेक्षी होना छोड़ दें और मिश्रणवादी द्वारा प्रह्वश अधिकाधिक फारसी की ओर मुकना छोड़ दें। तभी, इन दोनों के सिद्धान्तों के सामञ्जस्य से एक ऐसे भाषा रूप का उदय होगा, जो अत्यन्त समर्थ, साहित्यिक, व्यावहारिक एवं सार्वजनिक होगा। इसी रूप में हिन्दी भाषा की प्रतिष्ठा का औचित्य है, अन्यथा नहीं। इस रूप में, राष्ट्र भाषा बन जाने पर, फिर, यदि उसकी अन्य साहित्यिक शैलियाँ भी विकसित होती रहें, तो कोई आपत्ति नहीं-प्रत्युत उसकी सजीवता और विकास-शीलता की सूचक होगी। राष्ट्र भाषा हिन्दी के विषय में ऐसा ही उचित एवं स्वाभाविक निर्णय करने में भाषा, साहित्य एवं राष्ट्र का मङ्गल है।

उपर्युक्त विचार से, इशा की भाषा के विषय का प्रश्न भी हल हो जाता है। इशा की भाषा हिन्दी है। उस पर अहिन्दी होने का सन्देह होने का कारण केवल यह है कि इशा ने फारसी के साथ संस्कृत शब्दों का भी बहिष्कार रखा है और शुद्ध तद्भव देशज शब्दों का ही प्रयोग किया है। तथा च उनकी भाषा में उर्दू लहजा और उसी के ढंग के मुहावरे आदि आ गये हैं। किन्तु इसी आधार पर वह अहिन्दी नहीं बन सकती। उसका समस्त ढाँचा, प्रकृति प्रत्यय विभक्तियाँ आदि हिन्दी के हैं। इशा ने स्वयं भी हिन्दी लिखने की ही प्रतिज्ञा की है। हिन्दी के ही तद्भव देशज आदि शब्दों, मुहावरों आदि का प्रयोग किया है। उर्दू ढंग की वाक्य-योजना व लहजा आ जाने से वह उर्दू या अहिन्दी नहीं बन जाती। उर्दू ढंग पर विशेष्य के अनुसार विशेषण में वचन-व्यत्यय करके, "खातिया पीतियाँ"

जागियां” लिखने का कारण हिन्दी में उस समय व्याकरण का अभाव है। और, ऐसा सज्ज मिश्र ने भी किया है। केवल लहजा या रूप विन्यास के परिवर्तन से यद्दरूप हो सकता है, मूल जन्मगत विशेषता नहीं बदलती, जब तक कि उसका ढांचा—शरीर—एवं आन्तरिक आत्म तत्व—विचार आदि—ही परिवर्तन में नहीं आ जाते। इंशा की भाषा ठेठ हिंदी है, जैसी कि हरि औष जी के ठेठ हिंदी का ठाठ की भाषा है, एक विशेष शैली के आधीन होकर लिखी हुई। अतः ‘गनी केतकी’ की भाषा राष्ट्र-भाषा की पूरी विशेषताएँ न रखती हुई भी, अहिंदी नहीं मानी जा सकती, उर्दू तो क़िपी भी सूरत में नहीं। कागण, फारसी, उर्दू शब्दों का इंशा ने बहिष्कार रखा है। नीचे के उद्धरण को देखकर क्या कोई हमें उर्दू या अहिंदी कह सकता है ?—

“इस घात पर पानी ढाल दो, नहीं तो पछताओगी और अपना किया पाओगी। सुकू ने कुछ न हो सकेगा। तुम्हारी जो कुछ अच्छी बात होती तो मेरे मुँह से जीते जी न निकलती, पर यह घात मेरे पेट में नहीं पच सकती। तुम अभी अलहड हो, तुमने अभी कुछ देखा नहीं। जो ऐसी घात पर सचमुच ढलाव देखूंगी तो तुम्हारे बाप से कहकर वह भभूत जो वह सुआ निगोडा भूत, सुछंदर का पूत अवधूत दे गया है, हाथ मुरकवा कर छिनवा लूंगी।”

### अथवा

हिन्दी गद्य की आधुनिक परम्परा का प्रवर्तन करने वालों का संक्षिप्त परिवन्ध देते हुए सदल मिश्र का गद्य-साहित्य के बीच स्थान निश्चित कीजिये।

उत्तर—हिन्दी गद्य की आधुनिक परम्परा का प्रवर्तन करने वालों में चार नाम सर्व प्रमुख हैं—सदासुख लाल, इंशा, लखलुलाल एवं सदल मिश्र। इन्हीं लेखकों ने, विभिन्न उद्देश्यों से प्रेरित होकर, खड़ी बोली गद्य में, ग्रन्थ रचना कर, उसके रूप का प्रवर्तन किया था। इनका संक्षिप्त परिचय निम्न है।

मुं० सदासुखलाल—( १८१८—१८५० ) दिल्ली के निवासी कायस्थ थे। उर्दू के भी अच्छे शायर थे, उपनाम नियाज़ था। ईस्ट इंडिया

कम्पनी के एक पदाधिकारी भी रहे। अपनी आयु के अंतिम दिनों में नौकरी छोड़कर प्रयाग आकर रहे और हरिभजन में लगे गये। इन्होंने खड़ी बोली गद्य में योगवाशिष्ठ लिखा। इनकी गद्य-भाषा संस्कृत-प्रधान पण्डिताक ढंग की है, जैसी कि हिंदुओं में उस समय धार्मिक कथाएँ आदि में प्रचलित थी। उसमें संस्कृत तर्कम भाषाओंकी शक्ति है, जिससे साहित्यिकता मिलती है। फारसी अथवा उर्दू शब्दों से प्रायः बचे हैं। भाषा पर ब्रज भाषा एवं पूर्वा का प्रभाव है। “स्वभाव करके वे देख्य कहलाये।” “उन्होंने लोगों से बच घावै है।” ‘जो बात सत्य होय।’ जैसे प्रयोग सर्वत्र हैं। इनकी भाषा गभीर धार्मिक आदि विषयों के उपयुक्त होते हुए भी व्यावहारिक, चलाक एवं विशेष व्यवस्थित नहीं। यह वस्तुतः उस समय सिष्ट समुदाय में प्रचलित पण्डिताक भाषा है, जिसे सुसज्जमान ‘भाषा’ कहा करते थे। गद्य का एक उदाहरण—

... विद्या इस हेतु पढ़ते हैं कि तात्पर्य इसका (जो) सतोवृत्ति है वह प्राप्त हो और उससे निज स्वरूप में ज्ञय हूजिये। इस हेतु नहीं पढ़ते है कि चतुराई की बातें कहके लोगों को बहकाइये और फुसलाइये और सत्य छिपाइये, ब्यभिचार कीजिए और सुरापान कीजिए और धन द्रव्य इकठोर कीजिए और मन को, जो कि तमोवृत्ति से भर रहा है निर्मल न कीजिए। तोता है, सो नारायण का नाम लेता है, परन्तु उसे ज्ञान नहीं।’

इन्होंने स्वतः, अपनी प्रेरणा से ही हिन्दी गद्य लिखी थी। अतः वह अपने विषय के अनुरूप संस्कृत-गमित एवं पण्डिताक है।

इशा अल्लाखाँ—इशा उर्दू के भारी शायर एवं लेखक थे। ये कश्मीरी थे। इनके पिता इकीम थे और बहुत दिनों दिल्ली सम्राट् के पास रहे। मुगल साम्राज्य की अवनति के काल में इनके पिता लखनऊ के नवाब के यहाँ आ गये। यहीं इशा उत्पन्न हुए। इशा ने अरबी फारसी की ऊँची शिक्षा पाई और बड़े उत्कृष्ट कवि हो गये। नवाब तिसराजुद्दौला के मारे जाने पर इशा शाह आलम द्वितीय के पास दिल्ली चले आए। वहाँ इनसे अच्छे अच्छे दरबारी कवियों ने मात खाई। मुगल-सम्राट् की गिरती पड़ती दशा में वे नफर लखनऊ में चले आये। लखनऊ में तात्कालिक नवाब ने इनकी प्रतिष्ठा

की। किन्तु अन्त में किसी दिव्यगी पर रुष्ट होकर नवाय ने इनका चेतन आदि बन्द कर दिया, जिससे इनके अन्तिम दिन कष्ट-पूर्ण रहे। अन्त में संवत् १८७५ में वे सर गये।

इन्होंने उदयभान चरित अथवा रानी केतकी की कहानी खड़ी बोली गद्य में लिखी। इनकी भाषा सदा सुखलाल की पण्डितता का भाषा से सर्वथा भिन्न न्यावहारिक और चलाऊ है। उसमें, उर्दू ढङ्ग की चटख मटख, चोज, कटाव, लफ़णा न्यंजना, तीखापन, चुलबुलापन हैं। लहजा भी उर्दू के ढंग का है, 'सिर झुकाकर नाक रगड़ता हूँ अपने बनाने वाले के सामने जिसने हम सबको बनाया।' जैसी वाक्य योजना मिलती है। उर्दू ढंग में ही विशेष्य के अनुसार विशेषण में भी वचन बदला है, 'आतियां जातियां जो सांसें हैं.....' आदि भी प्रयोग किये हैं। इन कारणों से इनकी भाषा अधिक चुरत, चुलबुली एवं न्यावहारिक है। किन्तु उसका रूप ठेठ हिन्दी का है। इंशा ने प्रतिज्ञा करके अपनी भाषा लिखी थी कि उसमें अरबी फारसी आदि विदेशी, ब्रज अवधी आदि देशी एवं संस्कृत की पुट नहीं आने देंगे। इसीलिए इन्होंने हिन्दी के ठेठ देशज अथवा तद्भव शब्दों का ही प्रयोग किया है। एक उदाहरण—

एक दिन बैठे बैठे यह अपने ध्यान में चढ़ी कि कोई कहानी ऐसी कहिये कि जिसमें हिंदवी छुट और किसी बोली का पुट न मिले, तब जाके मेरा दिल फूल की कलि के समान खिले। बाहर की बोली और गंवारी कुछ उसके बीच में न हो।.....अपने मिलने वालों में से एक कोई बड़े पढ़े लिखे, पुराने धराने, ढांग बूढ़े घाग यह खटराग लाये.....और लगे कहने, यह बात होते दिखाई नहीं देती। हिन्दवीपन भी न निकले और भाखापन भी न हो, यस, जैसे भले लोग-अच्छों से अच्छे—आपस में बोलते चालते हैं, ज्यों का त्यों वही सब डौल रहे और झाँव किसी की न हो। यह नहीं होने का।”

इंशा की यह भाषा ठेठ हिन्दी है। किन्तु साधारण चालू हल्के विषयों के उपयुक्त न्यावहारिक होते हुए भी, यह भाषा गम्भीर विषयों के उपयुक्त नहीं है, इसमें कोई विशेष उन्नत गम्भीर साहित्य-रचना संभव नहीं।

लल्लूलाल—आगरा निवासी गुजराती ब्राह्मण थे। ये सं० १८२० में जन्में और १८८२ में मरे। ये कलकत्ता के फोर्ट विलियम्स कालिज में देशी भाषाओं के अध्यापक थे। देशी भाषाओं में कोई विशेष साहित्य न होने के कारण, इन्हें कालिज के प्रिंसिपल की ओर से, देशी भाषाओं के पाठ्य-ग्रन्थ लिखने की आज्ञा मिली थी। उसी के अनुपालन में इन्होंने हिन्दी, उर्दू और ब्रजभाषा में पुस्तकें लिखीं। हिन्दी खड़ी बोली में इन्होंने प्रेमसागर लिखा, उर्दू में सिंहासन बत्तीसी, वेताल पच्चीसी आदि चार पुस्तकें लिखीं और ब्रजभाषा गद्य में हितोपदेश की कहानियां लिखीं राजनीति नाम से। इनका अपना एक 'संस्कृत प्रेस' नाम का प्रेस भी था, जिसकी छपाई की बहुत प्रशंसा थी। अन्तिम दिनों में ये आगरे आ गए थे। इनकी मृत्यु फिर जाने पर कलकत्ता में ही हुई। ये संस्कृत एवं उर्दू फारसी के विशेष उच्च शिक्षित नहीं थे।

इनकी भाषा सु० सदासुखलाल की श्रेणी की शुद्ध है। इसमें इन्होंने प्रायः उर्दू आदि का मेल नहीं किया। सदा सुखलाल की भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्दों का आधिक्य है, किन्तु इनकी भाषा में उनका इतना आधिक्य नहीं है। इन्होंने अधिकांश में इशा की तरह खड़ी बोली के तद्भव शब्दों का विशेष प्रयोग किया है, किन्तु साथ ही ब्रजभाषा का भी विशेष मिश्रण किया है। इस पर यद्यपि पूर्वी प्रभाव भी है, पर ब्रजभाषा का तो इतना रंग है कि यह ब्रजभाषा का पद्यमय गद्य प्रतीत होती है। इसमें ब्रजभाषा पद्य की, छन्दों को छोड़कर, समस्त विशेषताएँ मिलती हैं। वही कोमलता, वही वाक्य रचना, वही तुकबन्दी, वही अनुप्रास, वही वर्णनशैली, क्रियाएँ, प्रत्यय, कारक आदि भी अधिकांश में ब्रज और पूर्वी के हैं। इनसे अनायास ही वह ब्रजभाषा गद्य सी लगती है। खड़ी बोली के प्रचलित मुहावरों का प्रयोग भी इन्होंने नहीं किया है। इन्हीं कारणों से इनकी भाषा कवित्व-पूर्ण, मृदु एवं संगीतपूर्ण तो है, पर उसमें व्यावहारिक अनुपयोगिता है, जीवन वे साधारण कार्य-व्यवहार के वह सर्वथा अनुपयुक्त है। एक उदाहरण से ये सब विशेषताएँ प्रकाशित हो जाती हैं—

“जिस काल ऊपा[ ]धारह वर्ष की हुई तो उसके मुखचन्द्र की ज्योति

देख पूर्णमासी का चन्द्रमा क्षिति छीन हुआ, वालों की श्यामता के आगे समावस्था की अन्धेरी क्रीकी लगने लगी । उसकी चोटी सटकाई लख नागिन अपनी कैंचली छोड़ मटरु गई । भोंह की वँकाई निरख धनुष धरुषकाने लगा, राँयों की बढाई चंचलाई देख सृग, मीन, खजन खिसाय रहे ।”

सदलमिश्र—विहारो ये । लवलूलाल के समसामयिक एवं उन्हीं के समान फोर्ट विलियमन कालिज में देशी भाषाओं के अध्यापक थे । लवलूलाल के समान ही इन्होंने भी देशी भाषाओं की पाठ्य-पुस्तकें तैयार करने की आज्ञा मिली थी । हम आज्ञा के पालन में लवलूलाल ने जहाँ भागवत दशमस्कंध का आवार लिया था, वहाँ इन्होंने गरुड पुराण का आवार लिया । गरुड पुराण के आधार पर इन्होंने नासिकेत ऋषि का उपाख्यान लिखा । उसकी भाषा खड़ी बोली है ।

इनकी भाषा-शैली पूर्व के तीनों लेखकों से अधिक प्रशस्त है, अधिक विकसित एवं अधिक प्रकृत है । जहाँ तरु सदकृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग की बात है, ये मुं० सदासुखलाल के अनुयायी हैं, इन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रचुरता से प्रयोग किया है, जिससे इनकी भाषा गम्भीर विषयों के भी उपयुक्त है । किन्तु सदा सुखलाल की भाषा में खड़ी बोली में प्रचलित उर्दू शब्दों और मुहावरों के अभाव से जो व्यावहारिकता एवं चलाऊपन की कमी थी, वह इनकी भाषा में नहीं है । इन्होंने खड़ी बोली में अत्यन्त प्रचलित उर्दू शब्दों और मुहावरों आदि का निस्संकोच प्रयोग किया है, जिससे इनकी भाषा में व्यावहारिकता भी है । इस दृष्टि से ये इंशा की श्रेणो में चले जाते हैं । तद्भव शब्दों और प्रचलित मुहावरों के प्रयोग में ये इंशा का अनुसरण करते हैं । लवलूलाल की व्रजियता से भी ये प्रायः बचे रहे हैं, यद्यपि पूर्णतः व्रजभाषा के प्रभाव से नहीं बचे हैं । व्रजभाषा की सी वाक्य-योजना, तुकवन्दी, अनुप्रास एवं कवित्व इनकी भाषा में नहीं आए हैं । परन्तु इनकी भाषा में एक अन्य दोष आ गया है । वह है अत्यधिक पूर्वी प्रभाव । पूर्वी शब्दों क्रियाओं का इनकी भाषा में विशेष प्रयोग पाया जाता है । व्यवस्था की दृष्टि से, वैसे तो उपरोक्त सभी लेखकों की भाषाएं बहुत पीछे हैं, इनकी भी है, तो भी अपेक्षाकृत इनकी भाषा अधिक व्यवस्थित है ।

इस प्रकार से, इनकी भाषा अपेक्षाकृत अधिक परिमार्जित, व्यवस्थित एवं उत्कृष्ट है। वह गम्भीर और चलते दोनों प्रकार के विषयों के उपयुक्त है। अतएव वह आधुनिक हिन्दी के अधिक पास है, उसमें आधुनिक हिन्दी की प्रायः सभी विशेषताएँ अपने प्रारम्भिक रूप में मिलती हैं। उदाहरणार्थ एक उदाहरण—

“इस प्रकार से नासिकेत मुनि यम की पुरी सहित नरक का वर्णन कर फिर जौन जौन कर्म किए से जो भोग होता है सो सब ऋषियों को सुनाने लगे कि गौ ब्राह्मण, माता पिता, मित्र, बालक, स्त्री, स्वामी, वृद्ध, गुरु इनका जो बध करत हैं, वो झूठी साक्षी भरते, झूठ ही कर्म में दिनरात लगे रहते हैं, अपनी भार्या को त्याग दूसरे की स्त्री को व्याहते, औरों की पीड़ा देख प्रसन्न होते हैं और जो अपने धर्म से हीन पाप ही में गढ़े रहते हैं वो माता पिता की हित बात को नहीं सुनते, सबसे वैर करते हैं, ऐसे जो पापी जन हैं सो महा दरारने दक्षिण द्वार से जा नरकों में पड़ते हैं।”

उपर्युक्त उद्धरण आज की हिन्दी का प्रारम्भिक रूप निस्संकोच माना जा सकता है। श्री शुक्ल जी के मत से, “गद्य की परम्परा चलाने वाले... चारों लेखकों में से आधुनिक गद्य हिन्दी का पूरा-पूरा आभास मुन्शी सदासुखलाल और सदल मिश्र की भाषा में ही मिलता है।” प्रत्युत सदासुखलाल की भाषा की अपेक्षा सदल मिश्र की भाषा में अधिक मिलता है। कारण, उसमें साहित्यिकता के साथ व्यवहारोचित चलाकपन भी है। इस दृष्टि से हिन्दी गद्य साहित्य में, आधुनिक गद्य परम्परा के प्रवर्तकों में, सदल मिश्र का स्थान सर्व प्रमुख माना जाता है। (सदलमिश्र की भाषा के सम्बन्ध में और भी देखिये प्रश्न पत्र ४ सवत् २००२ प्रश्न १ और प्रश्न पत्र ४ सवत् २००३ प्रश्न १ तथा प्रश्न पत्र ४ सवत् २००५ प्रश्न १)

३. प्रेमचन्द को आप यथार्थवादी उपन्यासकार मानते हैं अथवा आदर्शवादी ? तर्कपूर्ण उत्तर दीजिए।

उत्तर—श्री प्रेमचन्द न कोरे यथार्थवादी हैं और न कोरे आदर्शवादी, वे, उनके अपने ही शब्दों के अनुसार, “आदर्शोन्मुख यथार्थवादी” हैं। प्रेमचन्द के उपन्यासों के जन्म का कारण ही यथार्थवाद था। प्रेमचन्द

स्वयं भी शौपन्यासिक क्षेत्रमें यथार्थवाद की ही अनुभूति करके आये थे । उनसे परिष्कृत के उपन्यासों का प्रधान लक्ष्य मनोरंजन था । कवचना उनका प्रधान आवार था । बड़े-बड़े विशिष्ट व्यक्तियों के हास विज्ञास आदि के कवचना-चित्र उपस्थित करके मनोविनोद करना उनका उद्देश्य था । तात्कालिक स्थूल जीवन की ओर से वे उपन्यास उदासीने थे । भारत में उस समय क्या दशा चल रही थी, इससे उनका सम्बन्धनहीं होता था । राजनैतिक घरातल्ल पर भी विद्रोह भावना उतनी नहीं पनपी थी । अंग्रेजों के प्रति इतनी विरक्ति नहीं थी । किन्तु प्रेमचन्द के काल में समय बहुत बदल चुका था । जीवन अत्यन्त जटिल हो चुका था । राजनैतिक अन्याय अत्याचारों के साथ सामाजिक अत्याचारों का भी कुछ ठिकाना नहीं था । धार्मिक संकीर्णताएँ हिन्दु जाति को अन्धविश्वासों के गर्त में ढकेले जा रही थीं । किसान, गरीब, मजदूर लोगों की जीवन ढोते-ढोते कमर टूट रही थी । स्त्रियों की सुरी दशा थी । समाज, धर्म, सबके आदर्श केवल पाखण्ड मिथ्याचार के रूप में रह गए थे । राजनीति की दृष्टि से तो अथ परतंत्रता के प्रति रोषभावना जोर पकड़ ही रही थी । देश में महान् परिवर्तन का एक नवीन युग उपस्थित हो रहा था । विदेशों में समाज, धर्म एवं राज्य की बड़ी-बड़ी क्रान्तियाँ हो चुकी थीं । पारचात्य भौतिक सभ्यता पूर्वी देशों पर अधिकार करती जा रही थी । जीवन अधिक कठिन और जटिल हो गया था, विशेषतः धन-रहितों के लिए । ऐसी ही युग परिस्थितियों के चित्रण के लिए प्रेमचन्द ने उपन्यास क्षेत्र में पदार्पण किया था । उन्होंने प्रत्यक्ष अनुभूयमान जीवन के ही यथार्थ चित्रण के लिए उपन्यास-कला को अपनाया था । वे अपने से पूर्ववर्ती उपन्यासकारों के समान कला का उद्देश्य केवल मनोरंजन मात्र मानने वाले कलाकारों में से नहीं थे । उन्होंने कला को साधन माना जीवन के चित्रण और अभिव्यंजन के लिए । चित्रण के साथ-साथ अपने आदर्शों के अनुकूल समाज को पथ-प्रदर्शन देना भी, साहित्यकार का बड़ा भारी कर्तव्य है । सो, प्रेमचन्द ने अपने समय की या आधुनिक युग की समस्याओं का ही चित्रण नहीं किया, अपितु उनके हल भी अपने मत से सुझाये । अपने उपन्यासों में वे जीवन की अनेक



बड़ी-बड़ी समस्याओं के चतुर चित्ते बने हैं और साथ ही पथ-प्रदर्शक भी । समाज, धर्म, नीति, राजनीति आदि क्षेत्रों की अनेक अन्व परम्पराओं का उन्होंने भंडाकोठ किया है । आदर्शों के कृत्रिम आडम्बर की घञ्जियाँ उड़ाई हैं । गरीबों की दशा का चित्रण प्रेमचन्द का विशेष सजीव है । प्रेमचन्द ने अपने युग की पीड़ित जनता का ही पक्ष लेकर सदैव आवाज़ उठाई । इस दृष्टि से जीवन का यथातथ्य वर्णन करने वाले प्रेमचन्द पूर्णतया यथार्थवादी हैं । उनके चित्र वास्तविक जीवन के अथार्थ चित्र हैं ।

किन्तु उनका यह यथार्थवाद निरा पार्थिववाद नहीं है स्थूल दृष्टि वाला । उनका यथार्थवाद उनके आदर्शवाद पर आश्रित है । यथार्थवादी बनकर जब वे जीवन का चित्रण कर चुकते हैं तो वे ऊँचे मानवता के आदर्शवादी बनकर फिर पथ-प्रदर्शन करते हैं, जीवन की विकट समस्या में से निकलने के लिए । उनके आदर्शों के आधार यद्यपि सामन्तयुगीन अथवा प्राचीन भारतीय ही हैं, तथापि वे ऐसा कोई आदर्श नहीं रखते, जो यथार्थवाद में न आ सके अथवा आकर भी जिसका रूप विकृत हो जाए । उनके आदर्श व्यावहारिक आदर्श हैं, जिनका निर्वाह मनुष्य जीवन के लिए मंगलकर है । त्याग, तपस्या, प्रेम, दया, परोपकार, सुधार, भक्ति, धर्म, कर्तव्य आदि के आदर्शभूत अनेक चित्र और चरित्र उन्होंने अपने उपन्यासों में दिये हैं । वे यथार्थवाद को आदर्शवाद के आधार पर ढालना चाहते थे, इसी में उन्हें सय जीवन की समस्याओं का हल प्रतीत होता था । ये आदर्श नैतिक एवं आस्तिक आदर्श हैं । इन्हीं के आधार पर मनुष्य जीवन देवोपम आदर्श बन सकता है । सुरदास, विनय, सोफिया, विनय की माता, होरी आदि विशिष्ट चित्र किसी न किसी आदर्श पर आश्रित हैं । किन्तु आदर्श के फेर में पडकर प्रेमचन्द ने वास्तविकता अथवा यथार्थ को अयथार्थ नहीं किया है । उनके देव चरित्र, जो देवोपम दीखते हैं, भी मानव हैं, अपनी दुर्बलताओं के साथ । वे मय के लिए आदर्शभूत होते हुए भी मानव हैं, यथार्थ पर आधारित हैं । यथार्थ से विमुख नहीं हैं । वलिक यथार्थवाद की ही आत्मा वे आदर्श हैं । अतः उन्होंने, वस्तुतः, एक प्रकार से, प्राचीन नैतिक आदर्शों का स्थूल यथार्थ चित्र उपस्थित किया अपने उपन्यासों में । इसी प्रकार यथार्थ का भी आदर्श-

गुरूप चित्रण करके उन्होंने उतकीं सब सुन्दर और मंगलसय बना दिया । उनके पथ-प्रदर्शक नमरत आदर्श चारित्र्य इसी यथार्थ और आदर्श के सयोग के उदाहरण हैं । प्रेमचन्द ने दो प्रकार के चरित्र रखे हैं,—एक ऐसे हैं, जो अपने वर्ग के प्रतिनिधि हैं और दूसरे ऐसे हैं, जो मुख्यतया अपने ही व्यक्तित्व के प्रतिनिधि हैं । प्रथम प्रकार के चरित्रों में—राजा, प्रजा, अफसर, ज़मींदार, किसान, मालिक मज़दूर आदि में—उनके आदर्श सार्वजनिक आदर्श हैं । द्वितीय प्रकार के व्यक्तित्वगत चरित्रों में—सूरदास, होरी आदि—में लेखक के विशुद्ध नैतिक आदर्श आधार बनते हैं । इस प्रकार के यथार्थ और आदर्श के पूर्ण सामञ्जस्य में ही वे मनुष्य-जीवन का मंगल देखते थे । इसी में के जीवन की पूर्णता सम्मूक्त थे ।

इस प्रकार, प्रेमचन्द न कोरे आदर्शवादी हैं, वास्तविकता से दूर, कल्पनालोकमें गैर करने वाले और न कोरे स्थूल पाथिव यथार्थवादी हैं, जो भौतिक आदर्शों के अतिरिक्त अन्य कोई आदर्श मानने को तैयार नहीं । वे वस्तुतः आदर्शवाद और यथार्थवाद के सामञ्जस्यवादी हैं । वे दोनों हैं—अकेले कोई भी नहीं ।

### अथवा

“फ़ांसी की रानी” उपन्यास नहीं जीवन चरित्र है,” इस कथन की विवेचना कीजिए ।

उत्तर—“फ़ांसी की रानी” एक श्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास है । ऐतिहासिक उपन्यास की सभी विशेषताएँ उसमें उपलब्ध हैं । उपन्यास का विषय आद्यन्त ऐतिहासिक है । इतिहास के एक विशेष युग का चित्र उपरिथत करने का लेखक का विशेष प्रयत्न रहता है । अपने युग की प्रायः समस्त विशेष प्रवृत्तियों का उसमें विशद चित्र है । धर्म, समाज, देश, राजनीति आदिकी विविध क्रियाओं प्रतिक्रियाओं का उपन्यास में समुच्चल चित्रण है । उस समय अंग्रेजों का आधिपत्य वैसी-वैसी कूट चालों से फैलता जा रहा था, मुगल राज्य की क्या दशा थी, देश के अन्य भागों में भारतीय राज्यों की क्या दशा थी, अंग्रेज उनसे वैसा व्यवहार करते थे, अंग्रेजी सेनाओं में भारतीयों की मनोदशा क्या थी, अंग्रेजों की उपेक्षावृत्ति अथवा

उच्छ्रंखलताएँ किस प्रकार भारतीय प्रजाओं—हिन्दु मुसलमान सब—में कैसी असन्तोष और संघर्ष को भावनाओं को उत्तेजित कर रही थी; अन्त में देशव्यापी इस महान् क्रान्ति के क्या कारण बने, कैसे उसका संगठन और संचालन किया गया; उसके प्रधान संचालक पात्र कौन-कौन थे, क्रान्ति का रूप क्या रहा, कैसे वह बढ़की और शान्त की गई, अंग्रेजों ने क्या अत्याचार किये, आदि सब का वर्णन बहुत ही विशद एवं रोचक है। उस युग के भारत के एक बृहत्तम प्रदेश का ऐतिहासिक चित्र समुपस्थित हो जाता है, साकार रूप में। उपन्यासों के घटना-वर्णन बड़े रोचक और स्पष्ट हैं। उपन्यास के पात्र चलते फिरते सजीव अनुभूत होते हैं। अत्रय ही उपन्यास में प्रारम्भ से अन्त तक वीरता एवं युद्ध की भावनाएँ ही प्रधानतः रहती हैं, तो भी अन्य प्रेम आदि की घटनाओं का भी स्पष्ट चित्रण है, जिनसे तात्कालिक धार्मिक एवं सामाजिक दशाओं का चित्र सामने आता है। राजा और प्रजा का कैसा सम्बन्ध था सामाजिकता-पूर्ण, न्याय व्यवस्था कैसी थी, प्रजा की दशा कैसी थी, राजा के प्रति कैसे भाव थे, शिक्षा, सैनिक शिक्षा, कर-ग्रहण आदि का क्या रूप था आदि सब का मनोरंजक चित्र उपस्थित किया गया है। तात्या टोपे, नाना साहब, खुदायकश, लवाहरसिंह, रानी की सहेलियाँ आदि सबके चरित्रों का अच्छा सुन्दर एवं स्वाभाविक चित्रण किया गया है। राजा के स्वभाव के रगीलेपन, क्रोधोपन, उदारता, वीरता एवं दानशीलता का अच्छा चित्रण किया है। वह निर्दयी भी था, मौजी भी था, क्रोधी भी था, वीर भी था किन्तु समय देखते हुए कायर भी था, राजत्व का अभिमानी एवं भावुक था। इसी प्रकार अंग्रेज अधिकारियों और उनकी पौलिसी का भी स्पष्ट दर्शन कराया गया है। घटनाओं के वर्णन एवं चरित्रों के विकास में यद्यपि लेखक उपन्यास कला की दृष्टि से पूर्णता नहीं ला सका, अपने ऐतिहासिक विषय के विस्तार एवं वैविध्य के विशद सागोपांग वर्णन करने के फेर में पड़कर, तथापि वे सजीव हैं, यथार्थ हैं और अपने काल के सत्य प्रतिनिधि हैं, अपनी अपनी सीमा में, चाहे उनके जीवन के पूर्ण रूप का चित्रण करने के लिए लेखक के पास अवकाश न रहा हो। घटनाओं की प्रगति में पात्रों के जीवन का

जितना संपर्क रहा, उसका स्पष्ट चित्र दिया गया है। पात्रों की शिवात्मता के साथ-साथ उनके मानसिक भावों का भी सजीव चित्रण हुआ है, चाहे वह कितने ही परिमाण में है। हिन्दू मुसलमान, सिख, ईसाई और अन्य जातियों की तात्कालिक दगाव्रों का स्पष्ट आभास दिया गया है, उन जातियों के प्रतिनिधियों का चित्रण ऐसे ढंग से किया गया है, जिससे उनकी जातिगत प्रवृत्तियों एवं गुणों का आभास मिलता है। झांसी के राज्य से सम्बद्ध घटनाओं एवं राजनैतिक चालों का तो लेखक स्पष्ट, विशद एवं यथार्थ ऐतिहासिक चित्र देता ही है, साथ ही उपन्यास की रोचकता, रसमयता के बर्द्धन के लिए लेखक ने कई काल्पनिक प्रेम प्रसंगों की भी उद्भावना की है। लेखक ने ऐतिहासिक सत्यपूर्ण अपने शुष्क नीरस विषय को उपन्यासके योग्य रोचक एवं रसमय बनाने का शक्तिभर प्रयास किया है और अपने प्रयास में वह बहुत दृढतक सफल भी रहा है। इतने बड़े ऐतिहासिक युग का विशद एवं पूर्ण चित्र देने में यद्यपि अनेकत्र लेखक इतिहास के जैसा संक्षिप्त-सा, अकलात्मक नीरस वर्णन कर गया है, तथापि उपन्यास में सरस, मार्मिक एवं रोचक स्थलों की भी कमी नहीं है। बीच की नीरसता, इतिहास वर्णन की प्रवृत्ति लेखक के महान् प्रयास की आवश्यकता को देखते हुए क्षम्य हो सकती है। इस दृष्टि से झांसी की रानी अपने काल का विशेष सांगोपांग चित्र उपस्थित करने वाला एक उत्कृष्ट ऐतिहासिक उपन्यास सिद्ध होता है।

किन्तु, एक अर्थ में, इसे जीवन चरित भी कहा जा सकता है। वह यह कि सारा उपन्यास इतिहास के केवल एक विशिष्ट पात्र—लक्ष्मीबाई—के चरित्र को प्रमुख रखकर चलता है। उपन्यास का प्रारम्भ मनु अथवा लक्ष्मीबाई के बालकपन के चित्रण से मुख्यतः होता है और उसकी मृत्यु के साथ ही समाप्त हो जाता है। अद्यन्त महाराणी के जीवन का ही वर्णन चित्रण आदि किया गया है। उसके जीवन से सम्बन्ध होने के कारण और उतने ही सीमित रूपमें अन्य समस्त ऐतिहासिक घटनाओं और पात्रों का भी चित्रण किया गया है। समस्त कथानक एवं पात्र उस अकेले जीवन के चारों ओर ही चक्कर काटते हैं। रानी उन सब में प्रमुख है। सब उसके चरण

छूते हैं। बालकपन से लेकर रानी यनना, अंग्रेजों से संवर्ष उपस्थित होना, महान् क्रान्ति का योजन करना और अन्त में उस क्रान्ति की ज्वाला में रवय भी आहुति यनना आदि में ही उपन्यास समाप्त हो जाता है। रानी के चरित्र के विकास में भी जीवन चरित की-सी शैली रखी है। उसका पूर्ण मानवीय विकास नहीं दिखाया गया है। वह प्रारम्भ से अन्त तक एक-रस है, विविध नहीं है। बाल्य से रानी की कुशली, शस्त्रास्त्र श्रव संचालन, धीरता, शक्ति की ओर रुचि दिखाई गई है। विवाह होने पर भी इस रुचि के विकास का अवसर रहता है। साथ ही राजनैतिक अनुभव भी रानी को होता है, यद्यपि राजनैतिक दृशा का बहुत सा यथार्थ ज्ञान उसको पहिले से ही—बाल्य से ही—था, वह अंग्रेजों को भारत से निकाल कर देश की स्वतन्त्रता का समुज्ज्वल स्वप्न प्रारम्भ से ही देखा करती थी। त्रिवाहोपरान्त उसके इस स्वप्न को साकार करने का अवसर भी उसे मिलता है। वह महान् क्रान्ति की प्रधान संयोजिका बनती है, स्वयं भाग लेती है, जीतती है अनेक बार शत्रुओं के दांत सट्टे करके और अन्त में अभूतपूर्व धीरता के साथ स्वयं बलिदान होती है। यौवन में ही वैधव्य भोगती हुई, धर्मपरायण जीवन चलाती हुई, वह साधना-पूर्ण जीवन बिताती है। जीवनमें उसे रक्षवर्षिणी स्वतन्त्र क्रान्ति की आयोजना के अतिरिक्त और कुछ कार्य नहीं है। जागते सोते उसे यही चिन्ता रहती है। प्रातः से सायं तक उसका जीवन एक कर्मठ संन्यासिनी का जीवन है। उसमें पौरुष, बल, साहस, बुद्धि, दया, परोपकार, राजनीति, चातुर्य आदि की पूर्ण सत्ता है। प्रारम्भ से अन्त तक, यौवन में वर्तमान, समस्त राज्य सुख साधनों की उपस्थिति में, वीर योद्धा युवा पुरुषों में रहती हुई में, उसमें नाम को भी कहीं स्त्री-जनोचित दुर्बलता लेखक ने नहीं दिखाई है, वह प्रारम्भ से शक्तिमती है, उत्तरोत्तर शक्तिमती होती जाती है, उसका दीप्त तेज प्रारम्भ से अन्त तक एक-सा रहता है। इससे वह मानवी न रहकर देवी की कोटि में जा पहुँचती है। लेखक इसमें अन्तर डाल भी नहीं सकता था। मांसीवाई जैसे इतिहास-प्रसिद्ध, पूज्य भावना से समन्वित, श्रद्धेय पात्रका अन्यथा-चित्रण वह कर भी नहीं सकता था, इतिहास-विरोध एवं श्रद्धा-विरोध दोनों होते। फिर भी लेखक ने रानी के चरित्र को

पूर्ण अमानवीय होने से बचा लिया है। उसके पत्नी एवं माता दोनों रूपों का भी लेखक ने समुज्ज्वल चित्र दिया है। अपने सौभाग्य काल में रानी के गार्हस्थ्य प्रेम का भी उज्वल चित्र है। पुत्र जन्म और उसकी मृत्यु के उपरान्त अपने दत्तक पुत्र के लिए उसका मातृ हृदय सदैव स्नेह से लबालब भरा रहता है। अपने प्रिय दत्तकपुत्र को वह अन्त तक अपने से चिपकाये रहती है। “हरदी कूँ कूँ” के उत्सव के समय अपने पति का नाम बताते हुए रानी भी साधारण स्त्री के समान ही रूँप खाती है। तोप चलाते-चलाते आहत होकर मर जाने पर वह धूल में पटी वस्त्रियन की लाग से रोती हुई चिपट जाती है। माँसी से अन्तिम वार विदा लेते समय भी रानी का हृदय भर आता है। जाने समय किले को नमस्कार करती है तो आँखों में आँसू आने की सम्भावना हो जाती है। रानी में ये सब मानवीय दुर्बलताएँ दिखा कर लेखक ने उसे मानवीय बनाये रखने की चेष्टा की है। तो भी, चरित्र में असाधारणता या देवोपमता तो आ ही जाती है, जो कि जाना वस्तुतः लेखक को इष्ट भी है। इस उपयुक्त अर्थ में माँसी की रानी को यदि जीवन चरित भी कह दिया जाए तो अस्वंगत नहीं है। इस दृष्टि से हम “माँसी की रानी” को ऐतिहासिक उपन्यास के ढङ्ग में सफलता पूर्वक लिखा हुआ माँसी की रानी का जीवन चरित औचिध्यपूर्वक कह सकते हैं। लेखक ने इतिहास के एक महान् चरित्र के वर्णन करने के लिए इस उपन्यास की सृष्टि की है।

किन्तु, तो भी, उपन्यास कला की दृष्टि से “माँसी की रानी” का महत्त्व कुछ कम नहीं होता। चाहे एक ऐतिहासिक जीवन का चित्रण उसका उद्देश्य है अथवा अपने काल का, ‘माँसी की रानी’ एक ऊँची श्रेणी का ऐतिहासिक उपन्यास है, जो गिन्दो ग्राहित्य का एक स्थायी रत्न है। उसे कोरा जीवन चरित कहना भूल होगी।

अथवा

‘शेखर’ उपन्यास की भाषा-शैली की विवेचना करते हुए यह बता-  
इए कि उसका उद्देश्य क्या है।

उत्तर—जिस प्रकार का उपन्यास या जीवनी शेखर है, उसी प्रकार की उसकी भाषा-शैली है। शेखर का कथानक तीन भागों में विभक्त है। प्रत्येक

भाग सत्रतंत्र है, किन्तु अपूर्ण है, अधूरा है। शेखर की जीवनी के इन तीन पढारों में कथा सूत्रों की उपन्यास की जैसी पद्धता—एक सूत्रता—नहीं है। एक भाग का भी कथा-मूत्र विशुद्धलित मा, साधारण जीवन की घटनाओं से यता है। वर्णन शैली भी उसकी वैसी ही अधूरी, अधिकांश में संकेत करती हुई, बहुत कुछ पूर्ति का भार पाठक पर छोड़ती हुई है। इसी प्रकार की भाषा शैली है। भाषा शैली असंगत, भावावेश पूर्ण, उखड़ी सी, अधिकतया संकेत करनी हुई, अधूरी भी है, जिसमें अनेक वाक्यों की पूर्ति का भार पाठक पर छोड़ कर उनके आगे डाट . . . . . र गा दिये जाते हैं। भाषा में अन्य भाषाओं का मिश्रण है। कहीं-कहीं वह मिश्रण दुरुहता की कोटि तक पहुँच गया है। संस्कृत के आधिपत्य से भाषा साधारण पाठक के लिए दुरुह हो जाती है। फारसी शब्दों मुहावरों आदि का प्रयोग भी हुआ है। अंग्रेजी के तो शब्द क्या, वाक्य के वाक्य उठा कर लेखक ने रख दिये हैं। इन सभी कारणों से उसकी भाषा-शैली साधारण पाठक के लिए दुरुह बन जाती है। एक तो शेखर में, कथा सूत्र नाम मात्र का होकर, सर्वत्र मनोविश्लेषणात्मक एवं भावात्मक निरूपण ही चलता है। वे विचार अत्यन्त सूक्ष्म, मनोवैज्ञानिक एवं दार्शनिक हैं और प्रायः साधारण पाठक की पहुँच के बाहर हैं। उस पर फिर उनके वर्णन, प्रतिपादन की शैली भी क्लिष्ट, संकेत मूलक, अधूरी—बहुत कुछ छोड़ती हुई—है। उस पर भी उसकी क्लिष्ट एवं दुरुह, अस्पष्ट सी भाषा साधारण पाठक को और भी हतोत्साह करने वाली है। डैस, डाट, ब्रैकेट, भावावेश चिन्ह आदि विराम चिन्हों की भरमार के कारण पाठक का जैसे नाक में दम आया रहता है। यदि लेखक के प्रत्येक भाव और विचार के संकेतों को समझने के लिए, मनोयोग पूर्वक शेखर को पढ़ा जाए, तो एक घण्टे में चार पाँच पन्नों से अधिक नहीं पढ़ा जा सकता—ऐसी क्लिष्ट भाव और विचार की योजना अथवा कल्पना लेखक ने उपस्थित की है। भाषा एवं शैली में श्रोज और सामर्थ्य होने हुए भी लेखक ने जान बूझकर भावावेश में उसे उखड़ी पुखड़ी सी, अस्पष्ट सी, अधूरी सी एवं क्लिष्ट रखने का प्रयत्न किया है। नीचे के दो चार उद्धरणों में उपर्युक्त समस्त विशेषताएँ प्रतिफलित प्रतीत होंगी। कैसी संकेतमय अधूरी अस्पष्ट अभिव्यंजना है—

“जा रहा हूँ। कहाँ—जहाँ हम दोनों अपरिचित हैं। क्योंकि हम अभिन्न हैं, अत्यन्त एक हैं। और हमारा एकत्व मृत्यु की प्रतीक्षा कर रहा है।”

ऐसा कोई ही पृष्ठ होगा शेखर में, जिसमें दो चार वाक्य ऐसे डॉटदार न हों। यथा पृष्ठ ६६ देखिये—

“ईश्वर की बड़ाई के छोटे-छोटे दृष्टान्त सच्चाई का महत्व सिद्ध करने के लिए लम्बे लैक्चर, मिनव्ययिता के बारे में कोई चुटकला, उस लडके के कमीनेपन पर फटकार, जिसने सवेरे सुरव्या चुराया था और स्वीकार नहीं किया ( चाहे कोई हो )

‘उमे जान पड़ रहा था कि शीघ्र ही कोई ऐसा अवसर आने वाला है जब कि वह दया हुआ सन्देह फूट पड़ेगा और न मालूम क्या रूप धारण करेगा ... .. पर बाहर से वह शान्त था और हाँसुखी भी था ... ..’

“मौन्दर्य को देख कर वह तन्मय नहीं होता, लेकिन उसके प्रत्येक कार्य में मानो जीवन का जोर बढ़ जाता है ... ..

अंग्रेजी के शब्द इतने बड़े-बड़े आगये हैं—

“शेखर ने जा कर Moore's Family Medicine निकाली और आरम्भ से उसके पन्ने उलटने लगा ( अनुक्रमणिका देखनी उसे तब तक नहीं आती थी ) ... हमो प्रकार सौ पचास रोगों के लक्षण अपने में पा कर वह मानसिक रोगों तक पहुँचा, तब उसने देखा, Melacholia भी उसे है। उसके बाद वह Hypochondria पर पहुँचा ... ..

अंग्रेजी उद्धरणों में कविताओं के स्टंजे ही आगये हैं। अनेकत्र वार्ता-त्ताप में अंग्रेजी के वाक्यों का प्रयोग है।

व्रैकेट प्रयोग—

“और इसी प्रकार सारा दिन नियम के बाहर कोई चीज नहीं खानी ( पानी पीने के भी समय नियत थे ) किसी से बोलना नहीं, ताश नहीं खेलनी ( ऐसा फिजूल कोई खेल नहीं खेलेगा ) ... ..

“आखिर—द्वार। वहाँ पिता खड़े थे—जिनके मुख की ओर एक बार देख कर वे भीतर चले गए। उसके मुख पर वह था जो दो बार नहीं



दीखता—न किसी को ढीखे ।

ऐसी ही अस्पष्ट सी संकेत व 'जना पूर्ण', बहुत कुछ दुरुद्ध भाषा शैली शेखर की है । वह भाव-प्रधान, नवीन ढङ्ग की, विप्लेपणात्मक है ।

शेखर का उद्देश्य अन्य कला-कृतियों के समान ही जीवन का एक चित्र उपस्थित करना है । शेखरमें एक विशेष व्यक्तिगत दृष्टिकोण से देखे हुए जीवन का चित्र है । स्वयं लेखकके अपने शब्दोंके अनुसार, शेखरमें एक विशेष व्यक्ति का व्यक्तिगत जीवन-दर्शन या जीवन की फिलासफी है अथवा एक विशेष व्यक्तिगत दृष्टिकोण से की हुई जीवन की आलोचना है । वह दर्शन या आलोचना सर्व स्वीकरणीय है या नहीं, इस प्रश्न को एक ओर छोड़ कर लेरक ने जीवन को जिस दृष्टि कोण से देखा है और उसका जो निकर्ष निकाला है, उन्हीं को उपस्थित करना शेखर का उद्देश्य है । उपन्यास की दृष्टि से शेखर विफल रचना है, वयो कि उसमें न वह टैकनिक पूरी है और न वह चित्रण शैली है । उसमें तो जीवन का मन का मतिष्क का विलोडन है, वह विश्लेषण और वह विलोडन ही उपस्थित करना शेखर का उद्देश्य है ।

४. हरिश्चन्द्र ने नाट्यरचना में जिस मौलिकता या नवीनता का संचार किया, उसका संक्षिप्त उल्लेख कीजिए ।

उत्तर—हिन्दी नाट्य रचना का वास्तविक सूत्रपात ही भारतेन्दु जी से होता है । हिन्दी साहित्य में नाटक रचना केवल नाम लेने को उपलब्ध थी । वह भी ऐसी कि जिसे नाटक रचना कहना सत्य का गला घोटना है । कारण, वे वस्तुतः नाटक हैं ही नहीं, नाटक का भास मात्र हैं । हिन्दी साहित्य के काव्य का तो भारतेन्दु से पहिले अनन्त विकास हो चुका था, किन्तु नाटकादि अन्य अङ्ग तो विस्मृत ही रहे थे, साहित्यिकों को । उसके ऐतिहासिक कारण भी थे । परन्तु यहाँ तो केवल इतना अभिप्राय है कि भारतेन्दु से पहिले की हिन्दी में कोई भी उत्कृष्ट नाटक रचना नहीं उपलब्ध होती । अतः किसी नाटक रचना पद्धति का भी जन्म नहीं हुआ था । जो नाटक नाम से रचनाएँ मिलती भी हैं पहिले की, वे भी नाटकीय होने की अपेक्षा अधिकांश में श्रव्य काव्य ही हैं । नाटक का सारा व्यापार पद्य दब्ध होता है । बातचीत छन्दों में है । और फिर, नाटककार श्रव्य काव्यकार की भाँति

ही साक्षात् सामने आकर वर्णन करता है नाटकीय विषयों का, न करे तो नाटक का कथानक नहीं चलता, इस प्रकार नाटककार स्वयं अपने नाटक का विशेष कथा-संचालक पात्र बन जाता है। पर नाटकीय शैली में नाटककार का स्टेज पर कहीं पता भी नहीं होता। वह व्यक्तित्व को अन्तर्भूत रख कर चित्रण करता है। अतः पहिले से प्राप्त उन नाटकों में नाटकीय शैली को अपेक्षा अन्य काव्य की ही शैली है। हाँ, सूत्रधार, अङ्ग, दृश्य, प्रस्तावना आदि नाटकीय नाम अवश्य उनमें आये हैं, जिनके आधार पर उन्हें नाटक कह दिया जा सकता है गौण रूप में। वस्तुतः वे नाटक नहीं। अतः हिंदी नाटक रचना के क्षेत्र में तो भारतेन्दु ने जो कुछ भी किया, वह सारा का सारा नवीन ही नवीन है। उन्होंने सारी पद्धति का ही नव निर्माण किया। उसकी अनेक धाराओं को जन्म दिया। और, इसी पद्धति एवं इन्हीं धाराओं के प्रसार एवं विकास का इतिहास ही वस्तुतः आगे के हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास है।

हाँ, संस्कृत की नाटकीय पद्धति परमोज्ञत थी, प्राचीन शास्त्रीय दृष्टिकोण से। संस्कृत में नाट्य शास्त्र का पूरा विवेचन था। सूक्ष्म सी बात भी कोई नहीं छोड़ी हुई थी। वस्तु, पात्र, रस आदि नाटकीय तत्वों के साथ, नाटकीय स्थूल सूक्ष्म सभी बातों का पूर्ण ज्ञान उपस्थित किया गया है। रङ्ग शाला तक का यदा नपा-तुला विस्तृत वर्णन है। उन्हीं नाटकीय नियमों के आधीन हो कर लिखे गये अनेक आदर्श कोटि के नाटकों की भी संस्कृत में कमी नहीं है। उनके अनुवाद हिन्दी में प्रायः होते रहे हैं। अतः स्वभावतः हिंदी में नाटक-रचनाका प्रारम्भ करते समय, भारतेन्दु ने संस्कृत नाटक-सिद्धान्तों का ही प्रधानतः सहारा लिया। उसी के आधार पर नाटक लिखने प्रारम्भ किये। किन्तु संस्कृत नाटक सिद्धान्त मूलतः आज भी मान्य होने पर भी, उनमें से अनेक आज के समय के उपयुक्त नहीं हैं। उन्हें छोड़ने की आवश्यकता थी। इसके अतिरिक्त प्राचीन नाटक प्रणालीमें आधुनिकता के उपयुक्त कुछ आवश्यक नवीन सुधार भी करने की आवश्यकता थी। भारतेन्दु का बङ्गला नाटकों एवं अंग्रेजी नाटकों से भी परिचय हो चुका था, अतः नवीन नाटक कला का आभास भी भारतेन्दुजी को मित्र गया था। उसकी अनेक बातें उन्हें आजके समय

के अधिक उपयुक्त जान पड़ीं। फलतः उन्होंने उनका अपनी नाटक-प्रणाली में ग्रहण भी किया। और, यों संस्कृत नाटक सिद्धातों का मुख्य आधार रखते हुए भी, नवीन कालोपयोगी एवं नवीन नाटक रचना प्रणाली के आधार पर, उसमें आवश्यक त्याग एवं ग्रहण द्वारा, सुधार करके, उन्होंने अपनी नाटक-शैली को जन्म दिया था, जो वस्तुतः प्राचीन है, अपने मूल रूप में समयोपयोगी कुछ नवीन परिवर्तन लिये हुए। यह नवीनता भारतेन्दु नाटक के कई तत्वों में लाये। उनका संक्षेप में व्यौरा निम्न दिया जाता है।

अनुवादों में भारतेन्दु कोई नवीन विशेषता नहीं लाये। ला भी नहीं सकते थे। अनुवादक को इतनी स्वतंत्रता नहीं होती। इतनी नवीनता अवश्य लाये कि अनुवादों में, नाटक के बीच-बीच में गाये जाने के लिए, इन्होंने गीतों की रचना करके, परिशिष्ट में दे दिये। उनके गाये जाने में अनूदित नाटकों में मनोरञ्जन एवं रोचकता की मात्रा बढ़ जाती है। अनुवादों के साथ पहिले से रूपान्तरित नाटकों की भी एक अधूरी-सी प्रणाली चली आ रही थी। भारतेन्दु जी ने उसको भी अपनी मौलिकता के साथ नवीन आधुनिक रूप दे कर अपनाया। भारतेन्दु के कई सुन्दर रूपान्तरित नाटक हैं, जिनमें सत्य हरिश्चन्द्र भी गिना जाता है। इन नाटकों में भारतेन्दु की मौलिकता के कारण मौलिक नाटक कासा आनंद आता है।

इन क्षेत्रों से निकलकर इन्होंने मौलिक रचनाओं की भी अनेक धाराओं का प्रचालन किया। ऐतिहासिक, पौराणिक, प्रेमप्रधान, भक्ति पूर्ण, सामाजिक, राजनैतिक, प्रतीकात्मक, समस्यापूर्ण आदि अनेक नाटकीय धाराओं का श्री-गणेश किया, जिनका आगे के कालों में पूर्ण विकास हुआ। इनके साथ ही एक व्यंग्य हास्य पूर्ण प्रहसनो की परम्परा को भी जन्म दिया। इस प्रकार से संस्कृत नाटक की सीमित परिधि से निकल कर अनेक प्रकार के नाटकों की रचना का सूत्रपात किया।

नाटकों की वस्तु या कथावस्तु के क्षेत्र का भी विस्तार किया। संस्कृत के नाटकों में किसी आदर्श भूत, दिव्यादिव्य, महान् प्रसिद्ध पौराणिक अथवा ऐतिहासिक व्यक्ति के कथानक को ही नाटक का विषय बनाने का नियम था और भारतेन्दु को ऐसे घामिक पौराणिक संस्कृत नाटकों की परम्परा मिली भी थी।

भारतेन्दु ने नाटकों के विषय की इस संकुचित सीमा को विस्तृत किया और घर्म, इतिहास एवं वास्तविक जीवन के अनेक लौकिक प्रसंगों को लेकर नाटक-रचना की। संस्कृत में नाटकों में कल्पना का विशेष आधिक्य होता है, उस कल्पना का आधार इतिहास पुराण आदि प्राचीन ग्रन्थ होते हैं, वास्तविक जीवन से उनका विशेष सम्बन्ध नहीं होता। इन्होंने भारतीय नाटकीय क्षेत्र का वास्तविक तात्कालिक जीवन से साक्षात् सम्बन्ध स्थापित किया। जीवन के किसी भी क्षेत्र को इन्होंने अपने नाटकों का विषय बना लिया है। इस प्रकार से विषय के क्षेत्र में इन्होंने विविधता एवं विस्तृतता ला कर, इस क्षेत्र में भी अपनी मौलिकता या नवीनता बरती।

पात्रों के क्षेत्र में भी इन्होंने संस्कृत नाट्य-शास्त्र से स्वतन्त्रता या अपनी नवीन मौलिकता रखी है। पात्रों के चुनाव के विषय में भी संस्कृत नाट्य शास्त्र के ग्रन्थन बटे बटे हैं। नायक विशेष लक्षण-सम्पन्न कोई अलौकिक शक्तिवान् विशिष्ट प्रसिद्ध व्यक्ति हो सकता है। इस नियम को भारतेन्दु ने तोड़ कर, जीवन के अनेक क्षेत्रों से साधारण और विशिष्ट दोनों प्रकार के पात्रों को अपने नाटक के नायक बनाया है। अन्य पात्र भी सभी श्रेणियों के आये हैं नाटक में। उन में छोटे छोटे और बड़े-बड़े, सभी प्रकार के हैं। उनके चरित्र चित्रण के विषयमें भी मौलिकता है। उसमें वास्तविकता का अंग लाने का प्रयत्न हुआ है, केवल आदर्श का सहारा लेकर चित्रण नहीं किया गया है, जैसा कि संस्कृत नाटकों में हुआ है। मनोविज्ञान का भी आधार आया है, कोरी कल्पना ही नहीं है।

रस विधान के विषय में भी भारतेन्दु ने स्वतन्त्रता रखी है। संस्कृत नाटक शास्त्र के अनुसार केवल वीर या शृङ्गार में से ही कोई एक रस नाटक का प्रधान रस बन सकता है। किन्तु भारतेन्दु ने इस नियम को नहीं माना। शृङ्गार या वीर इन दोनों रसों से भिन्न अन्य हास्य करुणा आदि भी उनके नाटकों में प्रधान बने हैं। साथ ही संस्कृत नाटककार रस-प्रवणता की वृद्धि के लिए कल्पना के साधनों से विशेष काम लेते थे। दृश्यों में कल्पना से रङ्ग भर कर, कवित्व पूर्ण वार्तालाप एवं संगीत के लिए श्लोक रख कर, वे रस-प्रवणता को बढ़ाते थे। अतएव संस्कृत नाटकों में गद्य की अपेक्षा पद्य का

बहुत आधिक्य है। भारतेन्दु ने रस-प्रणयता के लिए कश्चित् और बचपना का आश्रय नहीं लिया है उतना, यत्पत्र गद्य और पद्य की उनके नाटकों में समुचित व्यवस्था रही है। न गद्य को नरमार है और न पद्य की—दोनों की उचित मात्रा है। रस की समुचित सीमा में पद्य पर उन्होंने अपने विद्यवा में अन्तर नहीं डाला है।

एक अन्य नवीनता गीत-विधान की है। संस्कृत नाटकों में श्लोक व्यवस्था थी। रंग मंच पर गाये जाने के लिए श्लोक रंगे जाते थे, जो बहुत लम्बा में होते थे। भारतेन्दु ने उनके स्थान में विविध भावनाओं एवं पद्म-स्थितियों के व्यञ्जक मधुर गीत लिखने की मौलिकता बरती। भारतेन्दु की मौलिक रचनाओं में उनके मधुर गीत विशेष सम्पत्ति हैं।

इनके अतिरिक्त, संस्कृत के नाटकों में, नाट्यी, प्रस्तावना, सूत्रधार, नट नटी, विष्कम्भक, आरागभाषित, भरत प्राज्ञ आदि का जो कठिन ध्यान है, उसको भी भारतेन्दु ने तोड़ दिया। उनके बाद के नाटकों में इनका प्रायः अभाव है, यद्यपि पहली रचनाओं में उन्होंने इनमें से अनेक का प्रयोग किया है। किन्तु पश्चात्, उन्होंने इन्हें अनावश्यक एवं आपृक्तिक रंग मंच के अनुपयुक्त समझकर छोड़ दिया। इसी प्रकार संस्कृत नाटकों के चरित विषय युद्ध आदि भी इन्होंने दिखाये।

संस्कृत के नाटकों में रंग मंच का ध्यान प्रायः नहीं रखा गया है, उतना। ये प्रधानतया साहित्यिक हैं। अथवा आज के रंग मंच पर खेले जाने में वे अनुपयुक्त हैं। किन्तु भारतेन्दु के नाटकों की यह भी एक मौलिक विशेषता है कि उनमें साहित्यिकता के साथ रंगमंचीयता भी है, वे पढ़ने में भी आनन्दप्रद हैं और अभिनीत होने योग्य भी हैं, उनमें दोनों गुण हैं।

स्थूल संक्षिप्त रूप में, भारतेन्दु जी ने, नाट्य रचना में ये ही प्रमुख मौलिक विशेषताएँ अथवा नवीनताएँ उपस्थित कीं। उनका प्रमुख आधार प्राचीन नाटक शैली ही था, किन्तु उसे उन्होंने अपनी मौलिकता के सर्वांग से आधुनिकता का रंग देकर गृहीत किया है। ( भारतेन्दु के नाटक के विशेष परिचय के लिए देखिये प्रश्न पत्र ४ संवत् २००६ प्रश्न ६ )

अथवा

चन्द्रगुप्त नाटक का नायक कौन है और उसमें कौन प्रधान है ?

तर्क पूर्ण उत्तर दीजिये ।

उत्तर—चन्द्रगुप्त नाटक का नायक चन्द्रगुप्त है और उसमें प्रधान पात्र चाणक्य है । इनमें भिन्न इनकी वराचरो का अन्य तीसरा पात्र उसमें नहीं है । प्रसाद जी प्राचीन संस्कृत नाटक प्रणाली के अनुयायी थे, वही उनकी नाटक रचना का मूलतः आधार था । अतः प्राचीन नाट्य शास्त्र में वर्णित नायक के गुणों और विशेषताओं की दृष्टि से नायकत्व की योग्यता चन्द्रगुप्त में ही प्राप्त होती है । वही असाधारण शक्ति सम्पन्न, कुलीन क्षत्रिय, रूप श्री सम्पन्न, त्यागी, कृती, धीर, साहसी, धीरोदात्त के गुणों से युक्त है, जैसा के उसे प्राचीन परिचाटी के अनुसार होना चाहिये । इस दृष्टि से चाणक्य में वे गुण नहीं हैं । वह एक तपस्वी ब्राह्मण है, जो कि उसके नायक बनने में पाषण्ड है । आन्तरिक घटना सूत्र की दृष्टि में भी चन्द्रगुप्त ही नायक ठहरता है । समस्त घटना सूत्र उसी के लिए चलता है । सारा कार्य व्यापार उसी के द्वारा क्रिया रूप में परिणत होता है, घटनाओं का प्रधान फल उस पर होता है, वही स्वतंत्रता के लिए प्रतिज्ञा-यद्ध भी होता है, किसी भी महत्वपूर्ण समय में वही प्रधान बनाया जाता है और अन्त में नाटक के फल का भोक्ता भी वही बनता है । अतः इस दृष्टि से भी चन्द्रगुप्त ही नायक ठहरता है ।

किन्तु घटना सूत्रों का संचालन प्रधानतया चाणक्य के दीर्घाग से होता है । चाणक्य की राजनीति ही सर्वत्र प्रधान रहती है, अन्य सब पात्र—चन्द्रगुप्त भी—उसी में बंधकर चलते हैं । प्रत्युत, चाणक्य योजना बनाता है और चन्द्रगुप्त उसको क्रियारूप देता है, सोचता है चाणक्य और पूरा करता है चन्द्रगुप्त । चन्द्रगुप्त स्वयं कर्ता बनता है और फल भोगता है, किन्तु उसका दिग्दर्शक चाणक्य है । अतः घटनाओं का प्रधान संचालक होने के नाते चाणक्य नाटक में सर्व-प्रधान है । किन्तु वह नायक का पद इसलिए नहीं पाता कि वह स्वयं एक निःस्वार्थ देश-भक्त तपस्वी ब्राह्मण है, राज्य-प्राप्ति जिम्मा कार्य नहीं है । अन्त में भी वह संसार त्याग कर तपोवन में ही पहुँचता है । नाटक के क्रिया-संचालन में वह चन्द्रगुप्त से भी प्रधान रहता हुआ, सब कुछ उसी के (चन्द्रगुप्त के) हित या स्वार्थ के लिए करता है । अतः चाणक्य नाटकीय घटनाओं का प्रधान सूत्रधार होते हुए भी, नायक

चन्द्रगुप्त ही है सय तरह से । (विशेष देखिये प्रश्न पत्र ४ संवत् २००२ प्रश्न ८)

अथवा

समस्या नाटक क्या सामान्य नाटकों में भिन्न है ? विन्दुर की होली कौन-सी समस्या उपस्थित करती है और उसके चित्रण में नाटककार सफल हुआ है या असफल ?

उत्तर—जहाँ तक नाटक रचना के विद्वान्तों अथवा टैकनिक का प्रश्न है, समस्या नाटकों में अन्य सामान्य नाटकों से कोई भेद नहीं होता । नाटकीय नियमों का उभयत्र समुचित पालन होता है । किन्तु विषय के चित्रण एवं शैली की दृष्टि से कुछ भेद पड़ जाता है । समस्या नाटकों में नाटककार जीवन की धर्म, समाज, राजनीति आदि की अथवा व्यक्ति की, किसी समस्या को लेकर उसका चित्रण करता है । उस समस्या के दोनों विरोधी पक्षों का कथानक रूप में चित्रण करके, विरोधी पक्षों के तर्क युक्ति आदि का वर्णन करके, सत् पक्ष की विजय और असत् की हार दिखाता है, अथवा वह समस्या के जिस पहलू के पक्ष में है, वह उसको इसी ढंग से सिद्ध करता है । दोनों पक्षों की उक्तिप्रत्युक्ति के रूप में संवाद लम्बे रखने पड़ते हैं, चित्रण में अधिक कौशल से काम लेना पड़ता है । वात्चीत रोचक, तर्क पूर्ण, चमत्कार वाली रखनी पड़ती है, जिससे दर्शकों को नीरसता न प्रतीत हो और साथ ही पाठक नाटककारके साथ सहमत भी हो जाय । ऐसे नाटकों में कवित्व और कल्पना के सौन्दर्य का उतना भाव नहीं होता, जितना अन्य सामान्य नाटकों में । लेखक को अपने चित्रण एवं विचार-शैली के ढंग से ही दर्शकों पर अपना दृष्ट प्रभाव डालना पड़ता है । इस दृष्टि से समस्या नाटक का कार्य अधिक कठिन है । उसमें रोचकता और तर्क-संगतता लाने के लिए लेखक को द्वन्द्व का चित्रण बहुत मामिक एवं तर्क पूर्ण करना पड़ता है । तभी वह सफल होता है, नहीं तो नाटक एक बहस करने का मंच सा बन जाता है । उसको रोचक बनाकर अपना कार्य पूरा करने में लेखक को बहुत योग्यता और कौशल से काम लेना पड़ता है । भारत-न्दु काल में, विषवा, गौरा, विवाह, नारी आदि समस्याएं नाटक का विषय बनीं ।

आज के बुद्धिवादी समस्या-नाटकों में, दो चार पात्र रखकर, उनके व्यवहारगत आन्तर्द्वन्द्वों को स्पष्ट, सीधी सादी शैली में चित्रित करके, किसी

समस्या के तर्क-संगत रूप की पुष्टि की जाती है। इनमें गीत या अन्य मनोरंजन के माधन प्रायः नहीं रखे जाते। कल्पना की भी वृथा की तटक भङ्क के पसन्द नहीं करते। कवित्व का भी इनमें अभाव रहता है। इसीलिए वे नाटक कहीं भी आसानी से गले जा सकते हैं। थोटी-सी सीमा में ही दो चार आदर्शों के चित्रण द्वारा ही नाटक अपनी इष्ट-सिद्धि करता है। इन्हीं अर्थों में समस्या नाटक अन्य सामान्य नाटकों से भिन्न होते हैं, अन्यथा नहीं।

भारतेन्दु युग में भी सार्वजनिक समस्याओं को लेकर नाटक-रचना हुई थी, किन्तु वह विशेष सफल नहीं नाटकीय दृष्टि से, यद्यपि प्रयत्न सराहनीय है। लक्ष्मी नारायण मिश्र ने भी समस्या प्रधान नाटकों की धारा को ही पसन्द किया। ये विदेश योरूप भ्रमण कर, वहाँ के नवीन नाटक साहित्य और नवीन बुद्धिवादी विचारों से परिचित हो चुके थे। बुद्धिवाद के हामी भी थे। बुद्धिवाद, व्यक्ति-स्वतन्त्रता, बुद्धि, मनन, सत्यता, निश्छलता, प्रेम की स्वतंत्रता आदि मूल तत्वों पर आश्रित हैं। मिश्र जी ने अतः व्यक्तिगत समस्याओं को अपने नाटकों का विषय बनाकर। इस क्षेत्र में मौलिकता का नियोग किया है। उनके नाटकों में प्रधानतया नारी समस्या का चित्रण हुआ है, नारी की ही अनेक समस्याओं को लेकर नाटक रचनाएँ की हैं। शुद्ध काम वासना को लेकर आन्तरिक द्वन्द्वों के चित्रण की भी मिश्र जी के नाटकों की विशेषता है और इस दिशा में वे नाटक हिन्दी साहित्य के नाटकों में सर्वप्रथम हैं।

“सिन्दूर की होली” भी एक नारी समस्या को ही लेकर लिखा गया है। उसमें विधवा की समस्या है। उसमें दो विधवाएँ हैं—एक वास्तविक और एक अपनी इच्छा से भावुकतादश बनी हुई अवास्तविक। उन दोनों की ही व्यक्तिगत समस्याओं का मनोवैज्ञानिक चित्रण नाटकार ने किया है। विधवा को नाटककार समाज का एक अभिशाप नहीं मानता, अपितु त्याग, तपस्या एवं एक-निष्ठा के लिए समाज का आदर्श मानता है। उस समस्या का हल भी वह पुनर्विवाह, अथवा उसे चहारदीवारियों में, कठिन नियंत्रण में घोटकर रखने में नहीं देखना, अपितु बुद्धिवाद के अनुरूप उन्हें मानसिक और काम की पूरी स्वतंत्रता देना चाहता है, जिससे वे समर्थ होकर अपनी व्यक्तिगत स्वतन्त्रता को बनाये रखकर, निश्छलता, सत्यता एवं दृढ़ता पूर्वक अपने जीवन पर चल सकें। शिक्षा और साधन उन्हें मिलने चाहिए। वे समाज के



लिए घातक नहीं अपितु एक शोभा होंगी, यह नाटक में दोनों विवेचकों के चित्रण से दिखाया गया है। दोनों ही मिथिल, नरक गोल गुड़ियाशे हैं। अन्य विश्वास या श्रद्धा उनमें नहीं है, फिर भी आचरण एवं विचार की शुद्धता है। भूड, फरेब, डिप्टाया, विश्वासघात, आदि ये दूर हैं। लेखक ने यादर एवं मोक्ष से दोनों का मनोवैज्ञानिक स्पष्ट चित्रण किया है, जो रोचक है, विचारपूर्ण है, एवं रमण्य है। लेखक इस रमण्यता को अरने पभाष्ट रूप में चित्रित करने में सफल है, यह नाटक पढ़ने या देखने पर, सिद्धांत ही जाता है। (श्रीर, विशेष देविये प्रश्न पत्र ४ म० २००२ प्रश्न ६ एवं प्रश्न पत्र ५ संवत् २००५ प्रश्न ६।)

५ नीचे लिखे अवतरणों की व्याख्या कीजिए—

आ—हाय ! मानव के छोटे से मस्तिष्क और हाय ! भय के विराट् सत्य ! पर क्या इसी विचार में सान्त्वना नहीं है, इसी में हमारी सारी गति और सारे विकास का तत्व नहीं है, इसी अनन्त नश्यता, अनन्त पुनर्जन्म, अथाप परिवर्तन में, इसी सिद्धान्त में कि कोई दो सत्य एक में नहीं हो सकते, कि प्रत्येक छोटे से विपल में उसकी मृत्यु और उससे अगले विपल का उद्भव अवश्यम्भानी है ..... में मरता हूँ, क्योंकि मेरा जीवन केवल उस मरण की भूमिका है, जिसमें लाखों करोड़ों आगामी जीवन निहित हैं।

व्याख्या—उपयुक्त उद्धरण 'शेखर' पृष्ठ ४३ से लिया गया है। जेल की कोठड़ी से बन्द शेखर अपने को फाँसी पर झुलता हुआ देखता है। कभी वह अपने विगत जीवन का विहावलोकन करता है। कभी वह जन्म और मृत्यु के विषय में दार्शनिक दृष्टि से विचार करने लगता है। वह प्राचीन भारतीय दार्शनिक सिद्धान्त में सान्त्वना पाता है कि जीवन का स्थूल तत्व—भौतिक तत्व—नष्ट हो जाता है, कि उसकी चित् शक्ति बच रहती-है, वह नष्ट नहीं होती, अपितु आगे नवीन परिवर्तित रूप धारण करती है और कि इस प्रकार जीवन एक शरीर में अव्यक्त होकर नव शरीर में व्यक्त हो जाता है। यह जग परिवर्तनशील है, इसका कारण रूप सूक्ष्म तत्व नष्ट नहीं होता अपितु परिवर्तित होता रहता है—सृष्टि की विकास-प्रक्रिया ऐसी ही है। किन्तु यह विराट् सत्य मनुष्य के छोटे से दीमाग में कैसे पूरी तरह समा सकता है ? वह उसको समझ नहीं पाता और अतएव दुःख पाता है मरण-

समय । इसीलिए कहा गया है—

हाथ ! मानव के छोटे से मस्तिष्क और हाथ ! संसार के विराट् सत्य !  
अर्थात् कहीं मानव का यह छोटा सा मस्तिष्क एवं कहीं सृष्टि का यह विराट्  
सनातन सत्य ! मनुष्य का छोटा दिमाग उतने जैसे पूरी तरह समझे कि तथ्य  
क्या है ?

किन्तु क्या इसी विचार ( कि मरने पर पुनर्जन्म होगा ) से शान्ति  
नहीं रहती मनुष्य को और क्या इसी (विनाश एवं नव निर्माण) के सिद्धान्त  
के आधार पर ही सृष्टि का सारा विकास नहीं हुआ है ? इसी अनन्त  
विनाश, जन्म अथवा नवरूप-परिवर्तन के सिद्धान्त के आधार पर, कि समय  
के दो पल या क्षण कभी एक से नहीं हो सकते अर्थात् प्रत्येक क्षण नवीन  
होता है और कि प्रत्येक नष्ट होता हुआ क्षण अपने से आगे के नवीन क्षण  
को जन्म देता है, क्या सृष्टि का विकास नहीं हुआ है ? मैं मरता हूँ, इस  
लिए कि मेरा मरण आगे के अनन्त जीवनो का कारण बनेगा अर्थात्  
मेरे इस मरण में अनन्त जीवनो का "विकास" निहित है। (यौद्धों की  
क्षण प्रक्रिया का आधार लिया गया है।)

इ—अकस्मात् जीवन-कानन में एक राका रजनी की छाया में छिप  
कर मधुर वसन्त घुस आता है। शरीर की सब क्यारियाँ हरी भरी हो जाती  
हैं। सौन्दर्य का कोकिल—'कौन' ? कहकर सबको रांकने टोकने लगता है,  
पुकारने लगता है। फिर उसी में प्रेम का मुकुल लग जाता है, आँसू भरी  
स्मृतियाँ मकरन्द सी उसमें छिपी रहती हैं।

घड़कत हुए रमणी वच पर हाथ रखकर उसी कम्पन में स्वर मिला-  
कर कामदेव गाता है। वही काम संगीत की तान, सौन्दर्य की रंगीन लहर  
बनाकर युवतियों के मुख में लज्जा और स्वास्थ्य की लाली चढ़ाया करती है।

व्याख्या—चन्द्रगुप्त के चतुर्थ अंक दृश्य ६ का उद्घरण है। ग्रीक  
शिबिर में सुवासिनी वनिन्दनी बना ली जाती हैं। सितयूक्स उसे अपनी  
लड़की कार्नेलिया के पास भेजता है। कार्नेलिया प्रथमतः चन्द्रगुप्त की ओर  
आकृष्ट हो चुकी थी, अतः उसमें प्रेम की मस्ती छा रही थी। यौवन और  
प्रेम के उचार में वर्तमान कार्नेलिया को प्रेम चर्चा के सिवा अन्य कुछ अच्छा  
नहीं लगता। सुवासिनी से भी उसका परिचय आदि पूछ कर वह उससे अपने

मतलब की बात पूछती है, “अच्छा जीवन और प्रेम को क्या समझती हो ?” इसी के उत्तर में सुवासिनी यह प्रश्नगत उत्तर देती है। कानन, वसंत कोकिल आदि का रूपक बांध कर प्रश्न का कवित्वमय उत्तर देती है।

जब कि एक बालिका अभी किणोर अवोध अवस्था में ही होती है, उसके जीवन रूपी वन ( जिसमें फलफूल नहीं हैं ) में अचानक, पूर्णिमा की रात्रि (बालकपन की उत्थलासमय आनन्द दशा) में छुपकर (अज्ञात रूप से) वसन्त (यौवन का विकास) प्रवेश कर जाता है। शरीर की सब क्यारियाँ (अंग प्रत्यंग) हरी भरी (विकसित रस पूर्ण) हो जाती हैं। वह विकसित सौन्दर्य रूपी कोकिल फिर, किसी पारखी की चाहना में, सबको रोकने टोकने लगता है अर्थात् वह विकसित सौन्दर्य सब की ओर उत्सुक होता है और सब उसे देखकर रुक जाते हैं, आकृष्ट होकर।... ..फिर एक दिन उसी वसन्त विकसित कानन में प्रेम की कली भी खिल जाती है अर्थात् किन्मी के लिए मन में प्रेम का अंकुर फूट उठता है, जिसमें वेदना पूर्ण स्मृतियों का पुष्प-रस भरा होता है अर्थात् प्रेम मधुर वेदनामय स्मृतियों से भरा होता है।

इसके पश्चात् कार्नेलिया प्रसन्न होकर सुवासिनी को गले से लगाती है और उसे अपने पास नौकर रख लेती है। सुवासिनी उन्नी प्रसंग में कार्नेलिया को कहती है कि प्रेम में केवल स्मृति का ही सुख है। स्मृति की वह मधुर टीसही प्रेम का प्राण है। प्रत्येक स्त्री को इसका अनुभव होता है किन्तु प्रत्येक इसे जान नहीं पाती। किन्तु यह स्त्री-जीवन का सत्य है। जो इसे नहीं जानती कहती है, वह दुनिया को और अपने को धोखा देती है। इसी प्रसंग में सुवासिनी प्रश्नगत अगली उक्ति कहती है।

प्रेम की इस वेदनामय मनोघडकन में स्वर मिलाकर स्त्री हृदय में काम अपना राग गाने लगता है अर्थात् स्त्री हृदय की उस प्रेम की घडकन में उसकी कामैषणा भी निहित होती है। और वही काम का संगीत सुन्दरता की एक रंग-विरंगी—अनुरागमयी—तरंग बनकर, युवतियों के मुख पर लज्जा और स्वास्थ्य की लाली के रूप में खिल उठता है अर्थात् वही कामना उनके सौन्दर्य में विलक्षणता उत्पन्न करती हुई स्त्रियों के मुख पर लज्जा और स्वास्थ्य की लालिमा बन जाती है (अपनी हार्दिक प्रेमैषणा के सम्बन्ध से युवती जनों के मुख पर लालिमा दौड़ जाती है, जो उनकी लज्जा और

स्वास्थ्य की सूचिका है। क्योंकि लज्जा के साथ-साथ जयतक स्वास्थ्य नहीं होगा, तब तक लालिमा नहीं आ सकती, उसके लिए शरीर में रक्त होना आवश्यक है। अतः युवती मुख की लालिमा लज्जा एवं स्वास्थ्य दोनों को सूचक है। उस लालिमा से उनके सौन्दर्य को और भी चार चांद लग जाते हैं, वह और भी मादक हो जाता है।)

अ—कमल फूलों का राजा है। सरस्वती की महानता, लक्ष्मी की विशालता, उसके पराग और केसर में कहीं अदृष्ट रूप से निहित है। वह त्रिष्णु की नाभि से निकला और अनन्त समय के उपरान्त वहीं वापस जायगा। वह हिन्दुस्तान की प्रकृति का, संस्कृति का, मृदुल, मंजुल ॥ और पावन प्रतीक है, उसका रंग हल्का लाल है, वह विलकुल रक्त नहीं है, हिन्दुस्तान में होने वाली क्रान्ति खूनी जहर थी, परन्तु उसी खूनी क्रान्ति के गर्भ में मंजुलता और पावनता गढ़ी हुई थी। क्रान्ति करेंगे—मानवीयता की रक्षा के लिए क्रान्ति होगी—मानवीयता लिये हुए !

उत्तर—प्रस्तुत सन्दर्भ “म्हांसी की रानी”, परिच्छेद ४८ पृ० २५१ से उद्धृत है। म्हांसी की रानी, नाना साहब, तांत्या आदि इस महान् क्रान्ति के प्रमुख संचालकों ने, अपने अथक अनवरत प्रयत्नों से, गुप्त चालों से, सेना में विद्रोही भावनाएं प्रबल कर दी थीं। कारण झूठे सच्चे अनेक बना दिये गए थे अमन्तोष के। फलस्वरूप अधिकांश भारतीय सिपाही कुछ करने के लिए अधीर हो रहे थे। भय था कि कहीं पर असमय में विस्फोट होकर सारा भयदा फोड़ न हो जाय। अतः आवश्यक समझा गया था कि क्रान्ति सर्वत्र एक ही दिन एवं एक ही समय हो। किन्तु पहले से तारीख बता देने से, भयदा फूट जाने का भय था, अतः वह गुप्त रखी गई कुछ ही विशेष-विशेष न्यक्तियों तक। “समय आ गया है” इसकी सूचना देने के लिए कमल पुष्प का संकेत निश्चित किया गया। मई की ११ तारीख निश्चित की गई थी, जो प्रमुख अफसरों को ज्ञात थी। तय किया गया था कि आम सैनिकों को वह तारीख उस दिन बताई जाय जब कि उनकी छावनी में कमल पुष्प पहुँचे, उससे पहले नहीं। कमल गर्मियों के प्रारम्भ में वैशाख में ही खिलता है, अतएव उसका खिलने का प्राकृतिक समय ही तैयारी के लिए निश्चित हुआ। इसके अतिरिक्त कमल पुष्प का संकेत निश्चित करने के और कारण

भी थे। उनका वर्णन प्रश्नगत सन्दर्भ में किया गया है कि कमल ही क्यों निश्चित हुआ।

व्याख्या—कमल फूलों में सबसे सुन्दर एवं उनका राजा है। उसमें वहाँ पर लक्ष्मी और सरस्वती की महानता एवं पवित्रता व्याप्त है ( लक्ष्मी एवं सरस्वती का निवास-स्थान होने के कारण कमल में लक्ष्मी की महानता एवं सरस्वती की पवित्रता अभिव्याप्त हो गई है )। वह सृष्टि के आदि में विष्णु की नाभि से उत्पन्न हुआ है और प्रलय काल में वहाँ लीन हो जायगा (पुराण-प्रसिद्धि है)। कमल वस्तुतः हिन्दुस्तान की सभ्यता, संस्कृति, प्रकृति का कोमल सुन्दर एवं मंगल रूप चिन्ह है—भारतीय सभ्यता और संस्कृति में कमल को बहुत आदर, सम्मान दिया गया है, इसे मातृलिक वस्तुओं में गिना जाता है। यहाँ की प्रकृति का भी कमल चिन्ह है—कमलों की अधिकता भारतीय प्रकृति की विशेषता है। साथ ही, वह भारत की द्रम स्वतंत्रता-क्रान्ति का भी उपयुक्त प्रतीक है। उसका रङ्ग रूप आदि भारतीय क्रान्ति के वास्तविक रूप को सूचित करते हैं। उसका रङ्ग हल्का लाल होता है—विल्कुल रक्त नहीं, उसमें महानता एवं पवित्रता भी निहित है। भारतीय क्रान्ति का भी यही रूप था। वह विल्कुल रक्त—खूनी—नहीं थी, उसमें उलझल या अनावश्यक रक्त नहीं बहाया गया किसी का, उसका जो उद्देश्य था उसके लिए आवश्यक रक्त पात किया गया। अंग्रेज स्त्री बच्चों को कहीं मारा भी गया, तो वह बदले की भावना से अन्धे होकर और वह भी मुखियाओं की इच्छा के विरुद्ध। उसका उद्देश्य महान् था, अन्याय का उन्मूलन। दूसरों के देश को परतन्त्र बनाकर अत्याचार करना अंग्रेजों का अमानवीय अन्याय था, जिसका प्रतिवार क्रान्तिकारियों का उद्देश्य था। क्रान्तिकारियों का नारा था कि क्रान्ति करके मानवीयता की रक्षा के लिए क्रान्ति होगी, मानवीयता को हाथ से न छोड़ते हुए। ऐसी ही महान् उदात्त, पवित्र एवं सत्य भावनाएँ भारतीय क्रान्ति का आधार थीं। अतएव उसके इन्हीं गुणों के अभिव्यंजन करने के लिए, कमल जैसे, महान्, गुलाबी रङ्ग के पवित्र एवं मांगलिक पुष्प को उसका प्रतीक निश्चित किया गया।

